

2218

Forme de expresie ale lesenului în arta secolului XX

Adriana
Lucaciu

Fundația Interart TRIADE



BRUMAR

XV - 22/8/1

BIBLIOTECA

130584

✓13

XV - 22/8/1

UNIVERSITATEA DE STUDII ECONOMICE
BIBLIOTECA

130584

ADRIANA LUCACIU

**Forme de expresie ale desenului
în arta secolului XX**


Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași

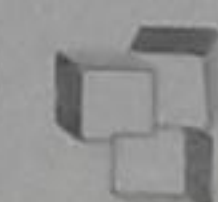


C0013102



130 584

 BRUMAR



Fundația Interart TRIADE
Timișoara 2006

Adriana Lucaci, *Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX*

© 2006, Adriana Lucaci

© 2006, Fundația Interart TRIADE

1900 Timișoara, Calea Martirilor nr. 5¼5

tel.: +40-256-182056; fax: +40-256-198670

e-mail: jecza@mail.dnttm.ro

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială, pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Referent de specialitate: prof. univ. dr. Cristian Robert Velescu

Consultant teoretic: dr. Vasile Nuță

Redactor și corector: Eugen Dorcescu

Coperta: Mircea Bunea

Layout și prepress: Mircea Bunea @ urmascapaturma

Tipar: BrumaR

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

LUCACIU, ADRIANA

Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX / Adriana Lucaci.

- Timișoara : Editura Fundației Interart Triade ; Brumar, 2006

ISBN (10) 973-87893-0-3 ; ISBN (13) 978-973-87893-0-2

ISBN (10) 973-602-173-4 ; ISBN (13) 978-973-602-173-2

Prefață de Alexandra Titu

Introducere

Capitolul I. PREMISE CULTURALE

Modernism și postmodernism

Capitolul II. O PERSPECTIVĂ PSIHOLÓGICĂ

1. În căutarea unei definiții

2. Funcțiile ilustrativ-comunicative
modernă

2.1. Rolul percepției
comunicative

2.2. Rolul reprezentării

2.3. O perspectivă
și mentală

3. Desenul de reprezentare

3.1. Desenul mimetic

3.2. Desenul perceptive

3.3. Desenul psihic

4. Desenul creativ

4.1. Desenul conceptual

4.2. Desenul simbolic

4.3. Desenul de creație

Capitolul III. SEMNUL GRAFIC

Capitolul IV. DESENUL COMPLICAT

EXPRESIEI PLĂGHI

1. Analogia senzitivă

2. Pragmatica

CUPRINS

Prefață de Alexandra Titu	7
Introducere	11
Capitolul I. PREMISE CULTURALE	
Modernism și postmodernism în arta secolului XX	13
Capitolul II. O PERSPECTIVĂ PSIHOLOGICĂ ASUPRA DESENULUI	21
1. În căutarea unei definiții	
2. Funcțiile ilustrativ-comunicativă și autoexpresivă în creația plastică modernă	23
2.1. Rolul percepției vizuale în determinarea funcției ilustrativ - comunicative	26
2.2. Rolul reprezentării în determinarea funcției autoexpresive	28
2.3. O perspectivă asupra desenului în Renaștere – construcție grafică și mentală	28
3. Desenul de reprezentare (reprezentational)	38
3.1. Desenul mimetic sau imitativ	39
3.2. Desenul perceptiv-analitic	40
3.3. Desenul perceptiv-sintetic	49
4. Desenul creativ	52
4.1. Desenul conceptual	53
4.2. Desenul simbolic	53
4.3. Desenul de reacție subiectivă	68
Capitolul III. SEMNUL GRAFIC ȘI TEORIA LIMBAJELOR	73
Capitolul IV. DESENUL CONȚINUT ÎN FORME NONCONVENȚIONALE ALE EXPRESIEI PLASTICE	87
1. Analogia semnelor. Cazul Beuys	88
2. Pragmatica semnelor. Ștefan Bertalan	90

92	3. Desenul autoreflexiv. Amalia Perjovski
92	4. Raporturi sintactice. Constantin Flondor
94	5. Semantica formelor. Doru Tulcan
96	6. Desenul spațial. Sorin Vreme
98	7. Repercusiuni plastice. Baász Imre
98	8. Desenul critic. Dan Perjovski
99	9. Desenul în context spațial. Bogdan Achimescu
101	10. Program didactic

Capitolul V. ARS POETICA

105	1. Argument
106	2. Desenul ca instrument de cunoaștere
106	2.1. Despre ucenicie
108	2.2. Despre universul interior și universul exterior în dinamica demersului creativ
113	2.3. Cum universul interior și universul exterior se pot exprima vizual prin relația spațială dintre tendința centrică și cea excentrică, reunite în echilibrul dinamic al imaginii
115	2.4. Despre desen și construcția imaginii
118	3. Desenul ca mijloc de comunicare
118	3.1. Despre tematică
119	3.2. Desenul ilustrativ-comunicativ
119	3.2.1. Expresia grafică între desen și culoare
121	3.2.2. Expresia desenului între grafic și pictural
125	3.3. Desenul comunicativ-autoreflexiv
125	3.3.1. Expresia elementelor figurative și nonfigurative
127	3.3.2. Expresia rațional-senzitiv-intuitiv

135 Concluzii

139 Bibliografie

143 Lucrări de Adriana Lucaci

159 Date biografice

DESENUL – CELE DOUĂ FETE A

Cercetarea Adrianei Lucaci asupra desenului se bazează pe un artist pentru care desenul și-a demonstrat dualitatea de a aparține, ca traseu al unui gest, dinamismului interior, de a fi instrumentul cel mai adecvat conceptualizării și analizării. Dar este dualitatea aceasta atât de radicală?

Atunci când urmărește elanul interior – sau depresia (deveni, la fel de elocventă, martor) – este desenul cu adâncime mai curând grafic, conferit unei deciptrări și interpretări, gistrarea unui seismograf, furnizând suportul unei evoluții, un transfer din zona instinctualului pur, căutat cu obsesivismul târziu, în cea a mimetismului și, deci, a d

Suport al scrierii, al codării grafice a unui discurs, re, cu propriul său bagaj de stereotipuri indispensabile prin semnele complexe și ermetice (hieroglifa, de exemplu) sumarului conținut care leagă, oricât de complexă este, decantat de participarea locutorului (oratorului sau anonim. Este suficient să ne amintim opinia desigur dezvoltată de Socratele platonian în „Phaidros”. Dimplicat neutru, cu cât textul se află la distanța mai mult de la originare și nici măcar pictopoezia nu se mai poate pr

gurant de lettrism.

Lucrarea dedicată de Adriana Lucaci funcțiilor desenului în artele vizuale contemporane se realizează cu rare riguroasă, ce organizează un material bogat și concretă asupra fenomenelor artistice, bine alături de referințe la metodologia și teoriile psihologice, pretare prin prisma comunicării. O a doua parte, din trei aspecte ale interpretării, se referă la problematizată teoretică și în ambianța artistică auto

Preocupările Adrianei Lucaci, legate de desenul cum scriu, la nivelul istoric, secolul XX; un

reflexiv. Amalia Perjovschi
actice. Constantin Flondor
nelor. Doru Tulcan
Sorin Vreme
astice. Baász Imre
n Perjovschi
t spațial. Bogdan Achimescu

ent de cunoaștere

al interior și universul exterior în dinamica

terior și universul exterior se pot exprima vizual

ă dintre tendința centrică și cea excentrică,

l dinamic al imaginii

nstrucția imaginii

municare

municativ

ă între desen și culoare

ului între grafic și pictural

-autoreflexiv

telor figurative și nonfigurative

l-senzitiv-intuitiv

DESENUL – CELE DOUĂ FEȚE ALE INTERPRETĂRII

Prefață

Cercetarea Adrianei Lucaciu asupra desenului se bazează pe experiența practică a unui artist pentru care desenul și-a demonstrat dualitatea esențială a investirii, aceea de a aparține, ca traseu al unui gest, dinamismului interior, nemediat, și, pe de altă parte, de a fi instrumentul cel mai adecvat conceptualizării, dintre instrumentele vizualizării. Dar este dualitatea aceasta atât de radicală?

Atunci când urmărește elanul interior – sau depresia interioară (căreia arta îi poate deveni, la fel de elocventă, martor) – este desenul cu adevărat *spontaneitate* pură? Sau mai curând *graficul*, conferit unei decriptări și interpretări, ca o *ecografie* sau ca înregistrarea unui seismograf, furnizând suportul unei evaluări a fluxului energetic – deja un transfer din zona instinctualului pur, căutat cu obstinație de unele direcții ale modernismului târziu, în cea a mimetismului și, deci, a deja observatului?

Suport al scrierii, al codării grafice a unui discurs deja codat în limbaj, în vorbire, cu propriul său bagaj de stereotipuri indispensabile comunicării, desenul fixează, prin semnele complexe și ermetice (hieroglifa, de pildă) sau banal tipizate, bogăția sumarului conținut care leagă, oricât de complexă este semnificația discursului, fluxul decantat de participarea locutorului (oratorului sau poetului) de un public virtual și anonim. Este suficient să ne amintim opinia despre discursul vorbit și textul scris, dezvoltată de Socratele platonian în „Phaidros”. Desenul funcționează aici cu atât mai neutru, cu cât textul se află la distanța mai multor transcrieri de dinamismul mâinii originare și nici măcar pictopoezia nu se mai preocupă de acest aspect reamintit fulgurant de lettrism.

Lucrarea dedicată de Adriana Lucaciu funcțiilor, modurilor de operare și apariție ale desenului în artele vizuale contemporane se remarcă de la început printr-o structurare riguroasă, ce organizează un material bogat și foarte util, cuprinzând informație concretă asupra fenomenelor artistice, bine alese și foarte actuale, uneori originale, cu referințe la metodologia și teoriile psihologice asupra desenului, și o schemă de interpretare prin prisma comunicării. O a doua parte, care pune, în fapt, în aplicare aceste trei aspecte ale interpretării, se referă la propria creație, contextualizând-o în această tramă teoretică și în ambianța artistică autohtonă a momentului.

Preocupările Adrianei Lucaciu, legate de „formele de expresie ale desenului”, circumscriu, la nivelul istoric, secolul XX; un segment temporal, ce oferă mutații atât de

accelerate ale stilurilor artistice, și un segment cultural, care cuprinde atâtea suprapuneri și paralelisme ale abordării și orientării inovației, încât pot oferi substanța fenomenală pentru analiza tuturor modalităților de exprimare sau, mai curând, a tuturor formelor în care desenul devine instrument al exprimării artistice.

Cercetarea pune în evidență confruntarea între dominantă raționalistă constructivă a modernismului, în direcțiile sale convergente metodologiilor științifice de prospecțiuni și dimensiunile deconstructive ale avangardei, mizând pe irațional, pe dezafectarea sistemelor convenționale. Pe de altă parte, autoarea urmărește modul în care desenul determină funcționarea discursului în anumite genuri sau direcții care privilegiază proiectul sau persistența desenului în comportamente și configurații atipice. Situând punctul de lectură la nivelul unui medium capabil să epuizeze orice încărcătură semantică, prin propriile-i disponibilități, și să susțină la nivelul proiectului operaționalitatea altor medii, blocul cultural al modernității și postmodernității se relevă ca o complexă dezvoltare dialectică a unui set de probleme, pe care modernismul le impune conștiinței, iar postmodernismul le dezvoltă și le interpretează, le parodiază sau le contrazice, fără, însă, a se distanța de ele. Adriana Lucaci schițează contextul istoric și sociologic al secolului la care se referă, furnizând reperele necesare înțelegerii și interpretării veridice a aventurii culturale a secolului. Ea se bazează pe punctele de vedere ale unor analiști contemporani, care trec cu pertinentă în revistă ansamblul fenomenelor și, mai ales, relațiile dintre aceste forțe, evenimente, conglomerate sociale și politice și situații ale culturii în orizonturile distanțării de materia tulbură a istoriei, sau, din contră, în epicentrul ei, adoptând puncte de vedere diferite (David Harvey, William Fleming, Pierre Bourdieu etc.).

Unul dintre meritele incontestabile ale lucrării este faptul că, în ilustrarea unor ipoteze ale desenului, ca element determinant sau disimulat, profund, ascuns, în actul artistic, apelează, alături de nume esențiale ale unor artiști europeni, ca Joseph Beuys, la artiști autohtoni, al căror demers nu este cu nimic mai puțin complex și reprezentativ pentru drama umană și mobilurile culturii, ci doar mai puțin cunoscute lumii (Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Sorin Vreme, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Bogdan Achimescu). Ei ilustrează avatarurile desenului de la simbolic la pragmatic, de la autoreflexiv la reprezentational sau la critic, de la conceptual la spațial. Aici, dincolo de dinamica aparent aleatorie a transformării imaginii în act, de instantaneul uneori spontan al configurării, persistă o schemă a mișcării, a relaționării elementelor în spațiul unei scurte locuri.

Dar motivația autoarei nu este analiza fenomenului artistic universal sau zonal. Inserțiile de comentariu critic, de altfel foarte pertinente, urmăresc doar să susțină adevăratul său scop – cel legat de investitura semnificantă și operațională a desenului. Mai puțin spectaculos, se lasă absorbit, fără a-și abandona rolul de control asupra compoziției, și de celelalte genuri, chiar dacă nu participă direct la expresie. O dată cu declinul reprezentării figurative – de la cubism la arta conceptuală –, desenul devine

activ, prin chiar elementele signalectice esențiale, ce au accedat nu doar de subelemente ale unui semnificant complex, ca în arta modernă. Dar, în dialectica schimbărilor de poziționare între diverse funcții și diversele reveniri la un figurativism de reprezentare, autoarea face investiții ale desenului cu această funcție, legată de tradiția artistică.

Autoarea departajează – cu toate precauțiile, impuse de natura materiei atât de definitivă și predispuse ambiguității și incertitudinii – funcțiile desenului, așa cum le pun în evidență abordările filozofice, psihologice, sociologice, cele de teorie a limbajelor, sau cele ale gramaticii și sintaxei expresive, de organizare compozițională, de înregistrare a mișcărilor, de oare sau a reacției interioare sunt enunțate și descrise. Autoarea nu conduce la o reducere, la o pură instrumentalitate, ci la o accepciune a ceea ce ea urmărește a fi aventura configurării și a interpretării ei, în care jocul codării și decodării este subtil, cere atenție și echivalență a efectelor fiecărei opțiuni formale. Restricțiile impuse desenului la universul imaginii artistice nu înseamnă, în comparații – la alte domenii de activitate, în care desenul este doar un proiect sau schiță de proiect.

Ultimul capitol – Ars poetica – transferă demonstrația la nivelul propriei creații. Reflecția asupra capacității de creație a desenului susține expunerea suportului motivat și justificat. Din această perspectivă, Adriana Lucaci explorează posibilitățile instrumentarului său creator, opțiunile și limitele a mediumului de care se slujește, dar tinde să păstreze luciditatea, printr-o spontaneitate care se propune să fie un proiect mulat tînd nu doar spre expresie, ci și spre conceptualizare, atribuind împreună creației explorare (fenomen tipic strategiilor postmoderniste). Descinde de la general – limbajul – la particular – conferă o anume prestanță, bazată pe veridicitate și atracție, pe care îl implică, oricât de complex și personal. Iar intimitatea atelierului de creație este la fel de incitantă ca oricare dintre marile creații.

Cartea Adrianei Lucaci oferă un discurs coerent, bine articulat, ca proiect de lectură, care explorează aspectele implicate de tema anunțată. Ea nu se confundă, la originile istorice ale artelor figurative.

gment cultural, care cuprinde atâtea suprapuneri în inovație, încât pot oferi substanța fenomenelor de exprimare sau, mai curând, a tuturor modurilor de exprimare artistică.

Ea între dominanta raționalistă constructivă și cea a gândirii metodologice de prospecție, angajându-se pe irațional, pe dezafectare, autoarea urmărește modul în care se manifestă în anumite genuri sau direcții care privesc comportamente și configurații atipice. Mediul capabil să epuizeze orice încărcătură și să susțină la nivelul proiectului operațional și postmodernității se relevă în probleme, pe care modernismul le dezvoltă și le interpretează, le parodiază și le reinterpretează. Adriana Lucaci schițează contextul furnizând reperele necesare înțelegerii secolului. Ea se bazează pe punctele de referență cu relevanță în revistă ansamblul fenomenelor, evenimente, conglomerate sociale, schimbări de materie tulburătoare a istoriei, puncte de vedere diferite (David Harvey,

este faptul că, în ilustrarea unor ipoteze, imitat, profund, ascuns, în actul artistic europeni, ca Joseph Beuys, la care mai puțin complex și reprezentativ și mai puțin cunoscute lumii (Ștefan Vreme, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi) desenului de la simbolic la pragmatic, de la conceptual la spațial. Aici, în imagini în act, de instantaneitate și înșirării, a relaționării elementelor

artistic universal sau zonal. În prezent, urmăresc doar să susțină funcția și operațională a desenului și abandona rolul de control asupra mesajului direct la expresie. O dată cu funcția conceptuală -, desenul devine

activ, prin chiar elementele signalectice esențiale, ce au acces la rolul de semnificanți și nu doar de subelemente ale unui semnificant complex, ca în artele reprezentative. Dar, în dialectica schimbărilor de poziționare între diversele strategii ale abstractizării și diversele reveniri la un figurativism de reprezentare sau ficțiune și fantastic, reapar investiții ale desenului cu această funcție, legată de tradiția europeană a reprezentării.

Autoarea departajează - cu toate precauțiile, impuse de punerea în schemă a unei materii atât de definitivă predispuse ambiguității și polisemiei, cum este imaginea artistică - funcțiile desenului, așa cum le pun în evidență perspectivele de lectură psihologică, cele de teorie a limbajelor, sau cele ale gramaticii formale. Funcțiile cognitive, expresive, de organizare compozițională, de înregistrare imediată a informației exterioare sau a reacției interioare sunt enunțate și descrise, cu un evident spirit sistematic și punând în evidență o constantă preocupare pedagogică. Tentativa de sistematizare nu conduce la o reducere, la pură instrumentalitate, o altă calitate a discursului fiind aceea de a urmări aventura configurării și a interpretării, în cele mai complexe situații, în care jocul codării și decodării este subtil, cere abilități de manevră și exercițiul echivalării efectelor fiecărei opțiuni formale. Restrângerea comentariului asupra destinului desenului la universul imaginii artistice nu închide trimiterile - referințe, aluzii, comparații - la alte domenii de activitate, în care desenul este implicat, măcar la nivelul proiectului sau schiței de proiect.

Ultimul capitol - Ars poetica - transferă demonstrația asupra virtuților desenului în arealul propriei creații. Reflecția asupra capacităților expresive și conceptualizante ale desenului susține expunerea suportului motivațional al propriilor prospecțiuni artistice. Din această perspectivă, Adriana Lucaci apare ca un artist perfect conștient de posibilitățile instrumentarului său creator, optând cu luciditate pentru o calitate anume a mediului de care se slujește, dar tinzând să depășească determinismul acestei lucidități, printr-o spontaneitate care se propune ca țel. Intensitatea, tensiunea, neformulatul tind nu doar spre expresie, ci și spre captarea în semn care este, deja, cod, reper conceptualizat, atribuind împreună creației conținutul identificator. Această autoexplorare (fenomen tipic strategiilor postmoderniste ale unei autoreferențialități, care descinde de la general - limbajul - la particularul cel mai restrictiv - locutorul însuși) conferă o anume prestanță, bazată pe veridicitatea experienței, implicare și un plus de atracție, pe care îl implică, oricât de controlată și abstractizată, livrarea intimității personale. Iar intimitatea atelierului de creație a devenit pentru lumea contemporană la fel de incitantă ca oricare dintre marile narații legate de acțiunea nemijlocită.

Cartea Adrianei Lucaci oferă un discurs bogat, dezvoltat în jurul unei scheme logice, bine articulate, ca proiect de lectură, și care încearcă să nu negligeze nici unul dintre aspectele implicate de tema anunțată. Tema una dintre cele mai prestigioase media, care se confundă, la originile istorice și la originea actului artistic, chiar cu destinul artelor figurative.

Alexandra TITU

INTRODUCERE

Arhetipală formă de artă – „Părinte al tuturor artelor”, cum îl numea Verrochio¹ –, desenul a marcat, de-a lungul timpului, fie continuitățile, fie variațiile, fie discontinuitățile experienței vizuale, ce au condus la apariția diferitelor curente în istoria artei.

Prezentul ne pune în față un moment al confluențelor, al polifoniei tendințelor artistice, al transformărilor semantice. Arta, ca formă simbolică de cunoaștere, reprezentare și obiectivare a experienței umane, nu este străină de contextul și evoluția extrem de rapidă a societății. Manifestându-se, prin mijloace specifice, ca fenomene de interferență în fluxul contemporan, formele de artă actuale se afirmă, ideatic, drept luări de poziție critice față de unele principii filosofice, ce par să definească tot mai clar contemporaneitatea și, tehnic, ca asimilări sau respingeri ale noilor cuceriri tehnologice. Astăzi, când mijloacele electronice încep să suprimă în mai toate domeniile contactul nemijlocit dintre om și materie, o parte a artelor vizuale par să-și deruleze și ele programul înspre și cu ajutorul informaticii, înlocuind treptat modalități și procedee în care, până mai ieri, recunoșteam semnele avangardei. În același timp, o altă parte conservă moștenirea istoriei, reinventând trecutul, actualizându-l, legitimându-l în fața prezentului.

Fiind cuprinși în acest interval al schimbării, când principiile esteticii clasice nu mai pot explica fenomenele vizuale contemporane sau o fac cu reținere, considerăm legitimă formularea unor întrebări referitoare la „rezistența” în timp a desenului, la actualitatea lui ca formă manifestă a personalității umane creatoare. A te gândi să explorezi un atare subiect poate părea un lucru hazardat, chiar și pentru un artist. E ca și când ți-ai propune să descrii țărmurile nevăzute ale unei întinderi de ape, aflându-te în mijlocul ei.

În cele ce urmează, vom încerca o reconsiderare a statutului desenului în arta secolului XX, dintr-o perspectivă ce are ca punct de plecare evaluarea caracteristicilor și funcțiilor fundamentale ale desenului, care au subzistat pe parcursul acestui secol. Totodată, propunem identificarea acelor forme și grade de substituție și/sau absorbție ale desenului de către alte genuri ale artelor vizuale contemporane sau, altfel spus, descoperirea acelor forme de expresie plastică în care, deși aparent invizibil, desenul mai poate fi regăsit, fără a face o referire *stricto sensu* la diviziunile aparținătoare exclusiv genului grafic.

1 Gheorghe Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986, pag. 27.

Formele de expresie vizuală sunt diferențiate de Wölfflin², din punct de vedere stilistic, în stilul linear și cel pictural. Această distincție de principiu a constituit, în studiul de față, o premisă, în evidențierea potențialului grafic al unor lucrări aparținând unor genuri artistice diferite: grafică, pictură și acționism. Analiza lui Wölfflin marchează, ca punct de răscruce în orientarea plastic-modală, intervalul dintre secolul al XVI-lea și al XVII-lea, perioadă în care caracterul linear a evoluat către cel pictural. Această evoluție nu este consemnată ca un moment superior celui grafic-linear, ci ca o schimbare de viziune, în raport cu realitatea vizuală, distincție ce se afirmă ca o constantă de-a lungul curentelor și mișcărilor artistice istorice – anterioare și ulterioare momentului. Modernitatea și postmodernitatea artistică alterează, într-un fel, purismul teoretic al lui Wölfflin, printr-o amalgamare a viziunilor, fără a infirma însă valabilitatea principiului enunțat de el.

Ipoteza de lucru pe care o lansăm în dezbatere este: *desenul poate fi conținut în forme vizuale grafice și neconvenționale, ale căror configurație și expresie au la bază elementele grafice de limbaj.*

Pentru a formula posibile răspunsuri la unele probleme, ce au corespondență într-o serie de preocupări și experiențe plastice personale, vom încerca să atingem câteva repere, structurând lucrarea după cum urmează:

- 1) premisele istorice și culturale ale mișcărilor și curentelor artistice din secolul XX, condiție a explorării creative a desenului
(Capitolul I. Premise culturale. Modernism și postmodernism în arta secolului XX)
- 2) delimitarea conceptului de desen, dintr-o perspectivă psihologică, având în vedere:
 - factorii de ordin motivațional ce determină inițierea desenului ca act artistic și produs artistic
 - aspectele multiple pe care le îmbracă desenul
 (Capitolul II. O perspectivă psihologică asupra desenului)
- 3) analiza limbajului grafic, raportat la alte tipuri de limbaj, dintr-o perspectivă asupra comunicării, cu referire la semnul grafic și teoria limbajelor
(Capitolul III. Semnul grafic și teoria limbajelor)
- 4) analiza unor repere artistice ale secolului XX – studiul unor lucrări și proiecte, aparținând artelor vizuale contemporane, în care se regăsesc caracteristici ale desenului și modalități plastice specifice de expresie
(Capitolul IV. Desenul conținut în forme nonconvenționale ale expresiei plastice)
- 5) analiza propriului demers artistic
(Capitolul V. Ars poetica)

² Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Editura Meridiane, București, 1968.

Secolul XX pare să fi fost o perioadă de mișcări artistice, a tranziției, de schimbări radicale și au lansat manifeste artistice și culturale.

Semnele acestor înnoiri, în plin modernism, au în epocii; tendințe ce au m – leagăn al gândirii moderne. Ilumiștii căutau adevărul, garanță și stabilitate ur a afirmarea progresului și la instalarea unor senti. Caracterul complex și o bury și McFarlane, în bolismului, a romanti condamnarea ei², cu

Rapida dezvoltare și politice, accelerarea triale au deținut un a practicilor sociale ansamblu, moderni analiză a modernit de importantă în a orașelor³. Noută, cetadină. Scenele natură, compozi străzi și piețe agl sau teatre. O via zeci au găsit un

MODERNISM ȘI POSTMODERNISM ÎN ARTA SECOLULUI XX

Secolul XX pare să fi fost cel mai prolific și dinamic în privința apariției și succesiunii mișcărilor artistice, a transformărilor și schimbărilor de stil, mișcări ce au generat idei radicale și au lansat manifeste de referință pentru înțelegerea și cercetarea fenomenului artistic și cultural.

Semnele acestor înnoiri s-au prefigurat încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când, în plin modernism, au început să se afirme o serie de *tendințe divergente* în gândirea epocii; tendințe ce au modificat sensurile și scopurile de început ale iluminismului – leagăn al gândirii moderne, ideologie a burgheziei și a capitalismului în ascensiune. Ilumiști căutau *adevărul absolut, universal, imuabil și etern*, încercând să confere siguranță și stabilitate unui mediu social nou-creat, prin demitizarea trecutului, întru afirmarea progresului științific, cultural și moral. Conjuncturile istorice au dus însă la instalarea unor sentimente de *incertitudine, nesiguranță, tranziție și instabilitate*¹. Caracterul complex și contradictoriu al acestui fenomen a fost remarcat, de către Bradbury și McFarlane, în opoziția „futurismului și nihilismului, a naturalismului și simbolismului, a romantismului și clasicismului [...], în celebrarea epocii tehnologice și condamnarea ei”², curenți ale expresiei și contradicțiilor artistice deopotrivă.

Rapida dezvoltare a capitalismului a dus la multiple transformări social-economice și politice, accelerând în mod deosebit dezvoltarea centrelor urbane. Orașele industriale au deținut un rol hotărâtor, cu precădere după 1848, în schimbarea mentalității, a practicilor sociale și a gândirii moderne, a mișcărilor de masă, ceea ce a făcut ca, în ansamblu, modernismul să fie considerat un fenomen „prin excelență urban”³. Într-o analiză a modernității, David Harvey considera că experiența urbană a fost extrem de importantă în modelarea dinamicii culturale, arta devenind cu precădere o „artă a orașelor”⁴. Noutatea ambientului i-a făcut pe artiști să-și aleagă subiectele din viața citadină. Scenele idilice rurale, cele de gen, peisajele pastorale, înfățișând colțuri din natură, compozițiile istorice au fost treptat înlocuite cu „decupaje” ale vieții cotidiene: străzi și piețe aglomerate, promenade, serbări orașenești, locuri de agrement, cârciumi sau teatre. O viață tumultuoasă, plină de *neprevăzut*, în care artiștii secolului douăzeci au găsit un mediu propice aspirațiilor lor culturale. Așadar, concentrarea forței

- 1 Charles Baudelaire afirma, referitor la artă, în *Pictorul vieții moderne* (1863): „Modernitatea reprezintă ceea ce este tranzient, trecător neprevăzut; este o jumătate a artei, cealaltă fiind eternă și imuabilă.” Cf. David Harvey, *Condiția postmodernității*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, pag. 17.
- 2 David Harvey, *Condiția postmodernității*. Editura Amarcord, Timișoara, 2002, pag. 31.
- 3 David Harvey, *op. cit.*, pag. 32.
- 4 David Harvey, *op. cit.*, pag. 32.

Remarcam mai sus potențialul imagistic nou asupra căruia s-au orientat artiștii vremii. În acest context, peisajul arhitectural urban, remodelat de arhitecți de talia lui Haussmann și Howard (Paris), Burnham (Chicago), Otto Wagner (Viena), Le Corbusier (Paris), sau Frank Lloyd Wright (New York), l-a îndepărtat pe om de natură – *natura naturans* – și i-a supus atenției o altă ordine (creată, artificială, planificată) – *natura naturata* –, structurată după rațiuni și legități proprii unei vieți comunitare depersonalizate. Nevoia adaptării la noile condiții de viață, survenite ca urmare a masivelor dizlocări din mediul rural, cu o colectivitate restrânsă, direct relaționată social, și mutarea într-un mediu de mari proporții, lipsit de sentimentul comunitar, a determinat noi tipuri de comportamente individuale și sociale. Însumat unui conglomerat „de masă”, omul cetății vedea în oraș un habitat al condamnării la *anonimat*, diferența dintre păturile înstărite și proletariat germinând reacții adverse, conflictuale față de mentalitățile burgheze și iscând sentimente de *instabilitate* și *insecuritate*. La distrugerea ordinii și instalarea stărilor de *confuzie* au contribuit, neîndoielnic, și evenimentele istorice ale vremii: primul război mondial, revoluția din Rusia, inițierea mișcării fasciste, războiul civil din Spania (1936-1939) și cel de-al doilea război mondial, timp în care frământările și mișcările sociale au condus la formarea unei conștiințe de clasă a proletariatului, ideologiei burgheze opunându-i-se o doctrină proprie clasei muncitoare (Marx și Engels publicaseră deja în 1848 „Manifestul Partidului Comunist”).

Arta de avangardă și-a asumat, în timp, un rol politic și social, mai cu seamă în Europa primei jumătăți a secolului douăzeci, curente ivite atunci promovând idei revoluționare manifeste, amendând erorile și abuzurile de orice fel, instituindu-se într-o altă formă de luptă. Pentru „vremuri revoluționare, o artă revoluționară”. Așadar, elitismul unei arte aservite puterii și claselor dominante burgheze, prin condiționarea materială și tematică, era dublat de configurarea tendințelor liberale, prin care arta dobânda nu numai o dimensiune socială, ci și un statut autonom.

Insecuritatea tot mai accentuată a vieții cotidiene a zguduit încrederea într-un *progres linear* și în *planificarea rațională* a ordinii sociale, promovate de ilumiști și de întregul sistem economic capitalist (în 1911 Taylor a publicat „Principiile managementului științific”), fundamentele pozitivistice și raționaliste – mărci ale modernității – dovedindu-se inadecvate înțelegerii și interpretării *schimbărilor* apărute. Pentru continuarea și susținerea „proiectului modernității” se impunea „o ruptură definitivă [...] cu toate condițiile trecutului”⁵, debarasarea de balastul unei ideologii seculare, prin

inițierea unui proces nesfârșit de fra-
Imperativul de a accepta schimbări:
Căutarea eternului și imuabilului – p-
intă și cultură –, elita intelectuală a r-
științifice și „goana după excelență
aclamând furtuna de schimbări”, și
fragmentar, ca o condiție necesară
zare”⁶.

Suprins el însuși de valul schimb de „distrugere creativă”, de descoperirea a deschis calea spre o altă învenimentarea și haosul. David Harvey tehnocratică și raționalistă”, înfruntată cu „instabilitatea, anarhismul neprevăzut” – s-au succedat și științele umaniste, estetica estivant multiplele mutații produse. Nietzsche să plaseze experiența „arta și știința nu numai că vâlmurii și a sinelui, a progresului

Revoluția științifică a secolului XIX (Holtz, 1856-1866), „Materie profunde ale eu-ului prin tratarea dimensiunilor spațiale”

Dinamica tuturor aspectelor se conturează o serie de traie impresionistă (în 1874 are tă. William Fleming supun diferitelor arte, plasate în „conexiunea artă-știință” perea timpului ca o „cură preocupată de racordarea încercat să aplice în ope plu, concepte precum p modificat structura ima sondarea zonelor ascun stărilor de veghe și oni italian (1909-1915) a te de viteză, în vreme sionismului și al abst

inițierea unui proces nesfârșit de fragmentări, chiar în interiorul paradigmelor sale. Imperativul de a accepta schimbarea a reorientat gândirea modernă, astfel că, de la căutarea eternului și imuabilului – premise ale emancipării umane universale prin știință și cultură –, elita intelectuală a reconsiderat importanța creativității, descoperirile științifice și „goana după excelență individuală în numele progresului umanității, [...] aclamând furtuna de schimbări”, și a întrezărit „efemeritatea, caracterul trecător și fragmentar, ca o condiție necesară prin care putea fi îndeplinit proiectul de modernizare”⁶.

Suprins el însuși de valul schimbării, supus unor continue procese de fragmentare, de „distrugere creativă”, de descompunere și inovații – necesare înnoirii –, modernismul a deschis calea spre o altă lume, ale cărei coordonate păreau a fi *efemerul, fragmentarea și haosul*. David Harvey menționează că cele două laturi – una „pozitivistă, tehnocratică și raționalistă”, întruchipând „caracterul etern și imuabil”, cealaltă confruntată cu „instabilitatea, anarhia, disperarea”, cu ceea ce este „tranzient, trecător și neprevăzut” – s-au succedat și s-au intersectat pe durata unui veac (1848-1945). Între științele umaniste, estetica este cea care a anticipat și a ilustrat în modul cel mai relevant multiplele mutații produse. Aspectul vitalist al modernismului l-a determinat pe Nietzsche să plaseze experiența estetică înaintea științei, iar pe Condorcet să afirme că „arta și știința nu numai că vor permite controlul forțelor naturale, dar și înțelegerea lumii și a sinelui, a progresului moral al justiției și chiar a fericirii umane”⁷.

Revoluția științifică a scos la lumină idei noi legate de „Optica fiziologică” (Helmholtz, 1856-1866), „Materie și memorie” (Henri Bergson, 1896), sondarea zonelor profunde ale eu-ului prin psihanaliză (Sigmund Freud, 1905), teoria relativității în tratarea dimensiunilor spațio-temporale (Albert Einstein, 1910).

Dinamica tuturor aspectelor vieții moderne s-a oglindit în artă, unde au început să se contureze o serie de transformări și restructurări ale imaginii, o dată cu mișcarea impresionistă (în 1874 are loc prima expoziție a impresioniștilor) și postimpresionistă. William Fleming supune atenției două idei, ce conferă o perspectivă comună asupra diferitelor arte, plasate în acest context: *influența metodei științifice asupra artelor*, în „conexiunea artă-știință”, și *interpretarea experienței prin prisma temporală*, în perceperea timpului ca o „curgere continuă”⁸. Artiștii începutului de secol douăzeci au fost preocupați de racordarea artei lor la spiritualitatea vremii. Este relevant faptul că ei au încercat să aplice în operele lor o parte dintre concluziile vremii și să preia, de exemplu, concepte precum *pluralitatea percepției spațiale și relativitatea temporală*, care au modificat structura imagistică în cubism (1907-1914), sau rezultate ale cercetărilor în sondarea zonelor ascunse ale subconștientului și accesarea unor pseudo-realități sau a stărilor de veghe și onirice prin psihanaliză, relevate de arta suprarealistă⁹. Futurismul italian (1909-1915) a speculat ideea mișcării și a descompunerilor secvențiale generate de viteză, în vreme ce gruparea Der Blaue Reiter¹⁰ a angajat arta pe drumul expresionismului și al abstracționismului, iar dadaismul pe cel al improvizăției și al întâm-

6 David Harvey, *op. cit.*, pag. 20.

7 David Harvey, *op. cit.*, pag. 20.

8 William Fleming, *Arte și idei*, Editura Meridiane, București, 1983, vol. II, pag. 265-272.

9 Inițiată de Chirico și Chagall între 1911 și 1912, la care aderă în 1924 – anul apariției manifestului suprarealismului – Miró și Dalí.

10 Ai cărei reprezentanți inițiatori în 1911 au fost Kandinsky și Marc.

plării¹¹. În mod similar – suprarealismul, care avea o bază cvasi-comună cu dadaismul, prin importanța acordată hazardului, ca motor al creației artistice, și sondării sub- și inconștientului. Dacă așa stăteau lucrurile în Europa, arta în Statele Unite ale Americii se afla într-un stadiu similar romantismului și realismului european al începutului de secol XIX, în pofida remarcabilei înfloriri economice de început de veac XX. Primul contact american cu arta europeană a avut loc în 1913, când, în sala de arme a regimentului 69 din Garda Națională de la New York („Armory”), s-a deschis prima expoziție europeană în S.U.A., cunoscută ca „Armory Show”¹². Deși contestată și considerată „degenerescentă” la acea vreme, publicul american nefiind încă pregătit să o întâmpine, ea a modificat profund atitudinile americanilor în fața artei. Au fost expuse, printre altele, lucrări de Ingres, Delacroix, Degas, Courbet, Cezanne, Matisse, Duchamp, Picabia¹³, reprezentând principalele curente afirmate între 1874 și 1913, meritul acestei expoziții fiind acela de a fi făcut cunoscute noile tendințe europene, merit judecat nu doar prin afluența mare a publicului (estimat la peste 87.000), ci și prin prezența materialelor publicitare: reproduceri și albume de artă. Influența acestui eveniment a fost definitorie pentru saltul de la tradiția figurativă a „scenelor de western”, la noua figurație. Renunțând la tradiție, provocați de noul suflu, artiștii americani au „debutat” în forță, făcând uz de oferta materială, tehnică și tehnologică a societății de atunci. În acest sens, arta lor se plasa mai curând într-o sferă a tehnoculturii, spre deosebire de arta vechiului continent, în care filonul cultural umanist s-a resimțit în orientările artistice moderne ca un fir coordonator al demersurilor plastice. După 1945, la New York și-a făcut apariția *expresionismul abstract*, prin Jackson Pollock, Franz Klein, Hans Hofmann, Mark Rothko, William de Kooning, Ashile Gorky, David Smith ș.a., artiști ce au reprezentat prima generație a „școlii newyorkeze”. Expresioniștii abstracti s-au bazat inițial pe principiile cubismului, au adoptat o viziune abstractizantă a expresiei plastice și s-au prevalat de bidimensionalitatea suprafeței tabloului, prin renunțarea la orice tip de formă obiectuală și la orice indiciu al unei posibile spațialități a câmpului vizual. Conform aprecierilor făcute de William Fleming, „Cubismul i-a învățat pe artiștii americani procesele de abstragere din fenomenele naturale, în scopul creării de noi forme și relații, a căror integritate să corespundă mai puțin aspectului real al subiectului decât simțului artistic de necesitate a efectului pictural.”¹⁴ De asemenea, ei au apelat la substratul psihanalitic al suprarealiștilor, prin utilizarea semnului și simbolului plastic, ca suport al imaginii. Acestea se concretizau în expresii fie geometrice, fie libere, nonobiectuale, bazate pe automatismul psihic – ce dădeau frâu liber subconștientului, prin asocieri necontrolate de imagini, într-un gest spontan, intuitiv, lipsit de constrângerile oricăror intenții de control raționale.

Dacă în 1913 America lua cunoștință despre mișcarea artistică modernă europeană, în 1958-1959 era rândul artei americane de a se arăta Europei, Muzeul de Artă Modernă din New York itinerând aici expoziția „generației eroice”. Expresionismul abstract devenea astfel un stil internațional, iar schimbul de influențe între cele două

¹¹ Apare la Zürich și se răspândește apoi la Berlin, Paris și New York.

¹² René Berger, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978, pag. 168-169.

¹³ René Berger, *op. cit.*, pag. 168-169.

¹⁴ William Fleming, *Arte și idei*, Editura Meridiane, București, 1983, pag. 335.

continente – mijlocit de practicile marcate, avatururi ale societății capitaliste care să devină un proces nelimitat de bar-

Potențialul revoluționar al artei asociate cu evoluția societății de la sfârșitul secolului XIX, dintr-un mijloc și „masă”, pentru care „bunul simbol cultural”, apreciat după gradul de rilor. Artiștii și consumatorii de creație, prin semnificația și înțelesul atât pe finalitatea operei, cât pe pe care acestea le au asupra unui cu manifestări de tip *happening*, narativ: reclamele și panourile de nă, zgârie norii, autoturismele și care, în opinia lui Harvey, „realitatea participării populare și incoerenței sau chiar, mai pro piață”¹⁶. Societatea de consum

Expresioniștii abstracti mișcarea și exteriorizarea nivelurilor o lume pe care o detestau, spre deosebire de ei, artiștii celei de-a doua jumătăți a secolului XX, prin artefactele sale, la rangul de legende, pe care s-au bazat pentru a da girul instalărilor sunt înlocuite de cultul obiectului standardizării, al mijloacelor de art, arta minimală și conștientizarea o lume dihotomică, în care

Nemulțumirile celei de-a doua jumătăți a secolului XX structurală a gestualismului și expresionismului emoției, expresionismul meu și autenticitatea trăsăturilor favorabile abordării realității, a experienței produsele de consum și le de Coca Cola în ra-

suprerealismul, care avea o bază evasi-comună cu dadaismul, ca motor al creației artistice, și sondării sub- și stăteau lucrurile în Europa, arta în Statele Unite ale Americii iar romantismului și realismului european al începutului de secol al infloririi economice de început de veac XX. Primul european a avut loc în 1913, când, în sala de arme a regi- onală de la New York („Armory”), s-a deschis prima expozi- tiune, publicul american nefiind încă pregătit să o întâmpi- ne, publicul american nefiind încă pregătit să o întâmpi- titudinile americanilor în fața artei. Au fost expuse, prin- Delacroix, Degas, Courbet, Cezanne, Matisse, Duchamp, ipalele curente afirmate între 1874 și 1913, meritul aces- făcut cunoscute noile tendințe europene, merit judecat publicului (estimat la peste 87.000), ci și prin prezența duceri și albume de artă. Influența acestui eveniment a e la tradiția figurativă a „scenelor de western”, la noua provocări de noul suflu, artiștii americani au „debutat” aterială, tehnică și tehnologică a societății de atunci, ai curând într-o sferă a tehnoculturii, spre deosebire re filonul cultural umanist s-a resimțit în orientările onator al demersurilor plastice. După 1945, la New ul abstract, prin Jackson Pollock, Franz Klein, Hans a Kooning, Ashile Gorky, David Smith ș.a., artiști a „școlii newyorkeze”. Expresioniștii abstracti s-au lui, au adoptat o viziune abstractizantă a expresiei sionalitatea suprafeței tabloului, prin renunțarea orice indiciu al unei posibile spațialități a câmpu- te de William Fleming. „Cubismul i-a învățat pe gere din fenomenele naturale, în scopul creării tate să corespundă mai puțin aspectului real al necesitate a efectului pictural.”¹⁵ De asemenea, ei suprarealiștilor, prin utilizarea semnului și sim- estea se concretizau în expresii fie geometrice, matismul psihic – ce dădeau frâu liber subcon- imagini, într-un gest spontan, intuitiv, lipsit trol rațional.

despre mișcarea artistică modernă europea- ne de a se arăta Europei, Muzeul de Artă poziția „generației eroice”. Expresionismul ul, iar schimbul de influențe între cele două

continente – mijlocit de practicile materiale noi: comunicații, transporturi, informați- că, avataruri ale societății capitaliste industriale și post-industriale globalizante – avea să devină un proces nelimitat de bariere geografice ori culturale.

Potențialul revoluționar al artei și democratizarea ei, încă din perioada interbelică, asociate cu evoluția societății de consum, transformă arta celei de a doua jumătăți a secolului XX, dintr-un mijloc și instrument de educație a maselor, într-o artă „de masă”, pentru care „bunul simbolic”¹⁵, legitimat estetic și axiologic, devine un „produs cultural”, apreciat după gradul de accesibilitate publică, cu un statut similar mărfu- rilor. Artiștii și consumatorii de artă participă deopotrivă la desăvârșirea actului de creație, prin semnificația și înțelesul conferite operei. Accentul începe să fie pus nu atât pe finalitatea operei, cât pe procesul creației, importante fiind stadiile și impactul pe care acestea le au asupra unui public cât mai larg. Artistul iese din atelier în stradă, cu manifestări de tip *happening*, și tot de aici își culege informația vizuală și conținutul narativ: reclamele și panourile de afișaj stradale, supermarket-urile, explozia de lumi- nă, zgârie norii, autoturismele. Arta „făcută” se transformă într-o artă „care se face” și care, în opinia lui Harvey, „minimizând autoritatea producătorului, conferă posibi- litatea participării populare și a determinării democratice a valorii culturale, cu prețul incoerenței sau chiar, mai problematic, al vulnerabilității la manipularea economiei de piață”¹⁶. Societatea de consum oferă artei noi subiecte și obiecte ale reprezentării.

Expresioniștii abstracti mizau, ca sursă de inspirație, pe trăirea profundă, pe sonda- rea și exteriorizarea nivelurilor ascunse ale eu-ului, refugiindu-se, în sinele profund, de o lume pe care o detestau, respingând orice formă sub care aceasta li se înfățișa. Spre deosebire de ei, artiștii celei de-a doua generații a școlii newyorkeze, afirmați la începu- tul anilor '60, se lansează în cotidian; îl acceptă, îl fac părtaș la actul creației și-l ridică, prin artefactele sale, la rangul de filosofie a vieții. Miturile eterne ale modernității, mo- delele legendare, pe care s-au ținut ideile progresiste ale începutului de veac, folosite pentru a da girul instalării unei alte lumi, raționale, moderate, echilibrate și unitare, sunt înlocuite de cultul omului de rând, al produsului industrial, al uniformizării și standardizării, al mijloacelor mass-media. Curente ce au urmat – neodadaism, pop art, arta minimală și conceptuală, op-art, noul realism sau arta cinetică – evidențiază o lume dihotomică, în căutare de sine.

Nemulțumirile celei de-a doua generații a școlii newyorkeze vizau inconsistența structurală a gestualismului abstract și exagerata personalizare a lucrărilor sub impe- riul emoției, expresioniștii abstracti găsindu-și punctul de echilibru în chiar profunzi- mea și autenticitatea trăirii. Sunt abandonate, în parte, mitul, simbolul, metafora, în favoarea abordării realității palpabile, artiștii americani descoperind în această lume artefactele menite să medieze o comunicare accesibilă, bazată pe banalitatea vieții co- tidiene, a experienței comune. Reprezentanții curentului *pop* elogiază, nu fără ironie, produsele de consum (precum Andy Warhol – conservele de supă Campbell ori sticle- le de Coca Cola în rafturile supermarket-urilor, Jasper Jones – steagurile americane

15 Pierre Bourdieu, *Economia huu- rilor simbolice*, Editura Meridiane, București, 1986.

16 David Harvey, *op. cit.*, pag. 59.

„inseriate”, Roy Lichtenstein – benzile desenate, Robert Rauschenberg – asamblajele de obiecte eterogene). Artiștii generației pop substituie registrul simbolic, ce aparține unei lumi individuale, dramatice, criptice, cu unul colectiv, relevant în obiecte lipsite de metaforă, ironice. Alături de imaginile statice, ei au lansat happening-urile, acel gen de acțiuni întâmplătoare, în care interacțiunea dintre creatorul protagonist al spectacolului improvizat și publicul co-participant devine miza manifestării. În astfel de acțiuni, se regăsesc adesea caracteristicile vizuale împărtășite de artiști în operele bi- sau tridimensionale și, așa cum vom vedea în capitolul IV, ele pot fi considerate ca fiind aplicații mobile ale acelorași principii expresive ce fundamentează, în cazul unora dintre artiști, forme ale comunicării prin desen.

În paralel cu mișcarea pop, artiștii americani se îndreaptă pe un drum al *abstracției postpicturale*¹⁷, reprezentat de Kenneth Noland, Frank Stella, Joseph Albers, Richard Anuszkiewicz. Caracteristic le este un anume rafinament conceptual, pus în valoare de calitățile în sine ale imaginii (opticitatea, aspectul fizic al obiectului creat). Mijloacele sunt sumare, îngăduind o percepție directă a mesajului și a expresiei plastice. Concepția lucrărilor se axează pe serialitate, piesele întregind o compoziție disipată în abordări secvențiale, prin care artistul caută variante expresive ale unei idei puse în joc și păstrează invariabilă imaginea-cadru. Repertoriul formal înregistrează o scală cuprinsă între un geometrism sever (Stella) și pura senzorialitate (Lary Poons).

Tendința *minimalistă* se conturează prin utilizarea mijloacelor plastice și a materialelor în scopul realizării unei percepții nemijlocite, în care calitățile materialelor sunt supuse contemplării ca scop în sine, relevarea acestora depinzând exclusiv de actul senzorial.

La un alt pol se situează *arta cinetică*, ce apelează la tehnicile cibernetice. Artiștii folosesc ca mod de expresie materiale actuale diverse, sugerând un continuum spațio-temporal prin instalații dinamice, acționate fie mecanic (Duchamp, Calder), fie electronic (Howard Jones).

Există în curentele postmoderne o tendință de a „dematerializa” și chiar a „devizualiza” arta, reducând experiența creației la stadiul de enunț ideatic. Transferul dinspre obiectul finit spre procesualitate accentuează importanța etapizării și a elaborării demersului creației, până la stadiul incipient al formulării conceptului. Problematizarea ideii constituie generatorul creației pentru o altă direcție artistică de după 1960-’70: *arta conceptuală*. Artiștii conceptuali își aleg modul de exprimare adecvat ideii: acționism (Sol LeWitt), afișarea conceptelor verbalizate (Joseph Kosuth), ori folosirea materialelor perisabile, care nu păstrează în timp forma obiectelor. Dematerializarea este dusă până la extrem, prin distrugerea operei în chiar actul constituirii sale. Nonconvenționalitatea materialelor: săpun, miere, untură, alimente perisabile, blană, fetru (Beuys) ș.a. trimite la un act artistic înstrăinat de valorile tradiției, care nu prețuiește obiectul de artă cu potențial comercial, ci însuși procesul creației în ingenuitatea sa. Detestând obiectul de artă, conceptualiștii merg uneori către non-artă și anti-formă,

vehiculând ideea de artă ca o constantă a potențialității, dintr-o parte, și dintr-o altă parte, dintr-o idee devenită de notorietate, prin efortul unui artist”.

Bombardamentul informațional, mijloacele de comunicație, intervalele spațio-temporale, definite în egală măsură, măresc și riscurile inadapării la schimbările de granițe dintre real și imaginar devin tot mai mari în realității virtuale. Disfuncțiile sociale, legate de tehnologie, haotică și plurifacetată, justifică, în diferite moduri, prin apartenența la forma de viață, necesitatea definirii locului, a spațiului vital, în rolul principal, importante devenind spațiile de aici o altă formă de necesitate, aceeași, prin multiple conexiuni. Ele sunt prezente în diferite moduri de comunicare în limbajul codificat și diseminat. Semnele plastice, coduri interpretative ale mesajelor, vehiculează informația.

Dacă, referitor la perioada interbelică, se vorbește de diversitate, începând cu anii ’60 arta reprezintă relațiilor cotidiene multi-stratificate, care se repercutează asupra culturii, inițiind astfel o artă „experimentală”, curând decât conservator, ce face apăsătoare, tropocentriste, iar pe de altă parte, lăsată la voia întâmplării.

17 William Fleming, *op. cit.*, pag. 348.



ein – benzile desenate, Robert Rauschenberg – asamblajele
iștii generației pop substituie registrul simbolic, ce aparține
matice, criptice, cu unul colectiv, relevat în obiecte lipsite de
imaginile statice, ei au lansat happening-urile, acel gen de
interacțiunea dintre creatorul protagonist al spectacolu-
participant devine miza manifestării. În astfel de acțiuni,
sticile vizuale împărtășite de artiști în operele bi- sau tridi-
vedea în capitolul IV, ele pot fi considerate ca fiind aplicații
expresive ce fundamentează, în cazul unora dintre artiști,
esen.

artiștii americani se îndreaptă pe un drum al *abstracției*
Kenneth Noland, Frank Stella, Joseph Albers, Richard
este un anume rafinament conceptual, pus în valoare
nii (opticitatea, aspectul fizic al obiectului creat). Mij-
o percepție directă a mesajului și a expresiei plastice.
e serialitate, piesele întregind o compoziție disipată în
artistul caută variante expresive ale unei idei puse în
șinea-cadru. Repertoriul formal înregistrează o scală
ver (Stella) și pura senzorialitate (Lary Poons).
ează prin utilizarea mijloacelor plastice și a materia-
cepții nemijlocite, în care calitățile materialelor sunt
ine, relevarea acestora depinzând exclusiv de actul

netică, ce apelează la tehnicile cibernetice. Artiștii
iale actuale diverse, sugerând un continuum spațio-
ctionate fie mecanic (Duchamp, Calder), fie electro-

o tendință de a „dematerializa” și chiar a „devizu-
ției la stadiul de enunț ideatic. Transferul dinspre
entuează importanța etapizării și a elaborării de-
pient al formulării conceptului. Problematizarea
entru o altă direcție artistică de după 1960-’70:
și aleg modul de exprimare adecvat ideii: acțio-
r verbalizate (Joseph Kosuth), ori folosirea ma-
în timp forma obiectelor. Dematerializarea este
operei în chiar actul constituirii sale. Nonco-
iere, untură, alimente perisabile, blană, fetru
trăinat de valorile tradiției, care nu prețuiește
ci însuși procesul creației în ingenuitatea sa.
tii merg uneori către non-artă și anti-formă,

vehiculând ideea de artă ca o constantă a potențialului creator uman, prezent în fiecare
dintre noi, idee devenită de notorietate, prin afirmația lui Joseph Beuys: „fiecare om
e un artist”.

Bombardamentul informațional, mijloacele de informare în masă reduc, pe de-o
parte, intervalele spațio-temporale, definite prin conceptul actual de globalizare, dar,
în egală măsură, măresc și riscurile inadapării individuale la un megaspațiu, în care
granițele dintre real și imaginar devin tot mai fragile și generează produsul hibrid al
realității virtuale. Disfuncțiile sociale, legate de pocesul adaptării la o realitate discon-
tinuă, haotică și plurifațetată, justifică, într-un fel, nevoia individului de a solidariza
în diferite moduri, prin apartenența la forme comunitare, de tipul grupurilor, și nece-
sitatea definirii locului, a spațiului vital, în raport cu lumea (națiunea pierzând treptat
rolul principal, importante devenind spațiile proxime, determinismele locale). Rezultă
de aici o altă formă de necesitate, aceea a comunicării, a găsirii unor limbaje comune
prin multiple conexiuni. Ele sunt prezente, în sfera artistică, prin proliferarea a nu-
meroase moduri de comunicare în limbaj specific vizual, prin care informația poate
fi codificată și diseminată. Semnele plastice, substituate ale imaginii narative, devin
coduri interpretative ale mesajelor, vehicule vizuale ale unor conținuturi informale.

Dacă, referitor la perioada interbelică, se poate vorbi de căutarea unei unități în
diversitate, începând cu anii ’60 arta ne pune în față eterogenitatea, corespunzătoare
relațiilor cotidiene multi-stratificate, create între „fragmente de economie, politică și
cultură”, care se repercutează asupra esteticii moderne, declanșând reacții pro și con-
tra, inițiind astfel o artă „experimentală”, prin caracterul ei novator și iscoditor, mai
curând decât conservator, ce face apel, pe de-o parte, la valorile tradiției umaniste, an-
tropocentriste, iar pe de altă parte, la noile valori ale civilizației moderne tehnocrate.

1. ÎN CĂUTAREA UNEI DEFINIȚII

În contextul diferitelor expresii vizuale, desenul ne apare ca formă plastică de sine stătătoare, ca aspect auxiliar sau ca structură implicită a diverselor apariții formale, ceea ce face ca explicarea termenului să devină flexibilă în raport cu încercarea de a stabili trăsături caracteristice generalizate la nivelul întregului fenomen artistic al secolului XX. Desenul a fost considerat, multă vreme, o etapă a parcursului artistic prin echivalarea lui cu studiul, privit atât ca o perioadă de învățare și deprindere a meșteșugului, cât și ca un stadiu preliminar în dezvoltarea unei lucrări de anvergură, ceea ce îndreptățește critica de artă să considere că „istoria studiului în artă a fost sinonimă istoriei desenului (...) pentru că el a fost întotdeauna cel mai aproape de idee”¹.

Din a doua jumătate a secolului XX, desenul și-a dobândit autonomia în raport cu artele majore, fapt atestat de organizarea a numeroase expoziții internaționale de amploare, sub egida marilor muzee ale lumii (între care, Juan Miró, Darmstadt, Kanagawa, Cadaques, Maastricht, Tokyo, Documenta-Kassel, Bienala de la Veneția), care, după cum remarcă C. Babeți, „repu în discuție istoria artei (și artiștilor) prin opera desenată”².

Importanța desenului și emanciparea lui în contextul artei vizuale de după 1960-’70 devin un act manifest, prin diversificarea viziunilor și opțiunilor tehnice ale artiștilor, cei care se orientează spre expresii grafice nemaifiind doar pictorii sau gravorii. De altminteri și conținutul denumirii de artist se modifică, în sensul că ea definește un tip de artist complex, deschis experimentului și inovației, orientat spre cercetare prin medii diferite ale artelor vizuale, prin fuziunea dintre viziunile, tehnicile și procedeele specifice anumitor domenii. Imre Pan observa, cu ocazia Internaționalei desenului de la Darmstadt (1970), că: „Renașterea a desprins tabloul de perete și avangarda a emancipat tabloul de desen.”³

Este momentul în care are loc o desprindere de obiectualitatea pe care o promovaseră curente ultimilor ani (1950-1970) – op-art, pop-art, noul realism ș.a. – și orientarea către o artă de factură intelectuală, ce cuprinde, între altele, curentele conceptualist și minimalist. Artiștii adoptă mai curând o atitudine contemplativă decât una meșteșugărească, poziție în care apelarea la mijloacele de expresie ale desenului pare să fie cea mai comodă și mai rapidă modalitate de vizualizare a gândului creator. Între

1 Coriolan Babeți, *Studiu despre studiu*, Catalogul expoziției Studiu, Timișoara, 1978.

2 Coriolan Babeți, *op. cit.*, pag. 2-10.

3 Catalogul expoziției *Studiu I*, Timișoara, 1978, pag. 2-10.

idee, acțiune și obiect se stabilesc, prin desen, noi relații, în care cei trei factori implicați dețin ponderi diverse.

Desenul poate fi analizat sub două aspecte distincte: primul vizează desenul ca act și proces de creație, cel de-al doilea ca produs și rezultat al creației.

Înțeles ca act, desenul denumește, în esență, trasarea unei urme vizibile pe un suport. Îndeobște, rezultatul desenării sau al trasării sunt liniile, punctele și petele singulare sau asocierile dintre ele, generând astfel o suprafață, construit pe care îl numim *image*. Actul de a desena poate varia de la un gest simplu, la o acțiune complexă, de la o singură însemnare, cu un instrument adecvat (creion, cărbune, peniță și tuș, pensulă, poinson etc.), pe un suport (uzual – hârtia), la reveniri multiple, cu instrumente și materiale diferite, utilizând suporturi neconvenționale. A desena cu degetul pe un geam aburit, a scrie cu un băț pe nisipul umed, a încrusta cu un vârf ascuțit ornamente pe suprafața unui fluier, a zgâria un semn pe o piatră, ori a desena pe asfalt, cu tăciune sau lut ars, reprezintă câteva exemple, pe care le alăturăm formelor consacrate sub care recunoaștem desenul.

Indiferent de amploarea acțiunii, *produsul* ei – desenul propriu-zis – este urma vizibilă rămasă pe suport. Configurațiile copiilor mici se numesc și ele „desene”, doar că acestea au un caracter premorf, nedefinit. Cea mai simplă urmă definibilă ca formă sau figură se obține închizând o linie ce devine contur, realizându-se astfel detașarea unei forme, printr-un duct, în cadrul unei suprafețe. La polul opus se situează desenul detaliat, complex, în care linia poate fi însoțită de gradații tonale, realizate într-o scală de griuri, monocrome sau policrome, care îi anihilează de multe ori vizibilitatea. Gradul de complexitate al desenului nu reprezintă, de regulă, criteriul cel mai important în definirea termenului, ci sunt luate în discuție mai cu seamă mijloacele prin care un desen este executat și vocabularul prin care acesta se face vizibil.

Pentru a avea un punct de plecare în clarificarea conceptului de desen, să luăm în considerare explicația pe care ne-o oferă Dicționarul limbii române:

Desen, desene, s.n. 1. Reprezentare grafică a unui obiect, a unei figuri, a unui peisaj, pe o suprafață plană sau curbă, prin linii, puncte, pete, simboluri etc. 2. Arta sau tehnica de a desena. □ *Desen tehnic* (sau *linear*) = reprezentare a obiectelor tehnice (piese sau organe de mașini) prin desen în scopul fabricării lor. 3. Planul unei construcții. 4. Ornamentația unei cusături. – din fr. dessin⁴.

Deși sumară, această definiție ne oferă câteva indicii referitoare atât la actul desenării, cât și la rezultatul acestuia și ne deschide câteva căi posibile de abordare a subiectului: **psihologică, comunicațională și morfologică.**

⁴ DEX, Editura Academiei R.S.R., București, 1975, pag. 251.

În primul rând, definiția aduce în discuție termenul reprezentare. Vom reține termenul referindu-ne aici la forma implicată în actul de a desena, și nu la obiectul desenului prin utilizarea căruia se subliniază caracterul grafic al gestului, trimitere la funcțiile desenului: expresivă, logică, informațională și plastică.

2. FUNCȚIILE ILUSTRATIVE ȘI PLASTICĂ MODERNĂ

Ca tip de activitate, desenul este foarte vechi. El se manifestă ca experiență înregistrată vizual.

Istoricii de artă pun la temelie, de-o parte, artele sonore, iar de-alta, rădăcina cu scrierea. În lucrarea Von den Steinen, cu un studiu asupra desenului, Autorul trage concluzia că scrierea este modul cum sălbaticii înregistrează mișcările. „Crochiul acesta – scrie – este aproape continuarea mișcării, gestul urmează, ajutându-l în citirea lucrurilor. Observăm că pește”: „În felul acesta, în jos, ci și de la dreapta.”

Delacroix identifică în desenul spre realitatea concretă, în desenele realizate de copii.

Herbert Read se apropie de definiția și afirmă că „Desenul, prin el însuși și se poate spune că este și mai general: din moment ce este expresivă manifestare, el pune sub imboldul mișcării. Mișcarea descrie acțiunile unor acțiuni sau observatiile făcute

în desen, noi relații, în care cei trei factori impli-

pecte distincte: primul vizează desenul ca **act produs și rezultat** al creației.

esență, trasarea unei urme vizibile pe un suport, al trasării sunt liniile, punctele și petele sin- astfel o suprafață, construit pe care îl numim la un gest simplu, la o acțiune complexă, de adecvat (creion, cărbune, peniță și tuș, pen- hârtia), la reveniri multiple, cu instrumente econvenționale. A desena cu degetul pe un ed, a încrusta cu un vârf ascuțit ornamente e o piatră, ori a desena pe asfalt, cu tăciune e le alăturăm formelor consacrate sub care

ei – desenul propriu-zis – este urma vi- or mici se numesc și ele „desene”, doar că ea mai simplă urmă definibilă ca formă e contur, realizându-se astfel detașarea afete. La polul opus se situează desenul de gradații tonale, realizate într-o scală ihilează de multe ori vizibilitatea. Gra- de regulă, criteriul cel mai important mai cu seamă mijloacele prin care un ta se face vizibil.

rea conceptului de desen, să luăm în rul limbii române:

a unui obiect, a unei figuri, a prin linii, puncte, pete, sim- □ *Desen tehnic* (sau *linear*) = organe de mașini) prin desen ucții. 4. Ornamentația unei

cii referitoare atât la actul desenă- căi posibile de abordare a subiec-

În primul rând, definiția aduce în discuție modul în care se plămăiește desenul, anume prin *reprezentare*. Vom reține, deocamdată, că noțiunea este polisemantică, termenul referindu-se aici la forma obiectivată vizual, și că omite o altă coordonată implicată în actul de a desena – cea mentală. Apoi, în definiție, se face referire la *limbajul desenului* prin utilizarea unui *vocabular* specific (puncte, linii, pete, simboluri) și se subliniază caracterul *grafic* al genului. Deși nu foarte explicit, se face, de asemenea, trimitere la *funcțiile* desenului: *estetică* și *utilitară*.

Vom face, în cele ce urmează, câteva însemnări, cu ajutorul instrumentarului psiho- logic, informațional și plastic.

2. FUNCȚIILE ILUSTRATIV-COMUNICATIVĂ ȘI AUTOEXPRESIVĂ ÎN CREAȚIA PLASTICĂ MODERNĂ

Ca tip de activitate, desenul presupune o dublă acțiune: **senzorio-motorie** și **men- tală**. El se manifestă ca experiență individuală prin prelucrarea conștientă a unor date înregistrate vizual.

Istoricii de artă pun la temelia desenului *gestul imitativ*, din care s-au desprins, pe de-o parte, artele sonore, iar pe de altă parte, artele vizuale, care au la origine aceeași rădăcină cu scrierea. În lucrarea dedicată psihologiei artei, Henri Delacroix îl citează pe Von den Steinen, cu un studiu efectuat asupra artei unor triburi sălbatice din Brazilia. Autorul trage concluzia că începutul artelor plastice rezidă în mimetismul motric și de- scrie modul cum sălbaticii fac, în aer sau pe nisip, crochiul animalului pe care îl imagi- nează. „Crochiul acesta – spune el – este aproape continuarea unui gest. Iar gestul este aproape continuarea mișcărilor constitutive ale percepției”.⁵ În teoria lui Von den Stei- nen, gestul urmează, așadar, mișcarea pe care ochiul o realizează în timpul percepției, în citirea lucrurilor. Observația ne duce cu gândul la expresia lui Paul Klee – „Ochiul care paște”: „În felul acesta ochiul pipăie suprafața, ca o vacă la păscut, nu numai de sus în jos, ci și de la dreapta la stânga și în orice direcție spre care i se dă prilejul.”⁶

Delacroix identifică în gestul primar două limbaje: unul cu *rol descriptiv*, care tinde spre *realitatea concretă* a lucrurilor, celălalt *abstract*, cu *rol indicativ*, comparabil cu de- senele realizate de copii.

Herbert Read se apropie de teoria lui Von den Steinen, menționată mai sus, când afirmă că „Desenul, pictura și modelajul sunt tipuri de comportament motric al omu- lui și se poate spune că ele s-au dezvoltat din două feluri de comportament mai vechi și mai generale: din *mișcarea expresivă* și din *mișcarea descriptivă*”.⁷ El vede în mișcarea expresivă manifestarea unei stări de moment a artistului, stare pe care psihologia artei o pune sub imboldul *inspirației*, a aceluia tip de *invenție spontană, pasională și instantaneă*. Mișcarea descriptivă își are originea, după Read, în intenția de a *imita* proprietăți ale unor acțiuni sau obiecte, activitate ce ordonează gestul inițial sub *controlul intenției*. Observațiile făcute de Read pot constitui puncte inițiale în derularea și înțelegerea

5 Henri Delacroix, *Psihologia artei*, București, Editura Meridiane, 1983, pag. 383.

6 Cf. Yvonne Hasan, *Paul Klee și pic- tura modernă*, București, Editura Meridiane, 1999, pag. 294.

7 Herbert Read, *Dialogul vizual*, Edi- tura Meridiane, București, 1974, pag. 176.

actului artistic, dar dezvoltarea procesului de creație în general și, prin inducție, cea a desenului, presupune trepte diferențiate, cuprinse între pragul inferior al imitației perceptive și cel superior al conceperii mentale.

Prin urmare, factorii senzoriali, motori și mentali sunt implicați nu numai în derularea desenului ca proces, ci și în determinarea configurării lui ca imagine de un anumit tip.

Definirea desenului, în multiplele sale ipostaze, ne conduce la plasarea sa într-o relație triadică, ai cărei piloni sunt artistul, mediul și opera sa.

Luând în considerare rolul important pe care îl dețin în constituirea imaginii vizuale două dintre procesele psihice fundamentale: **percepția** și **reprezentarea**, am considerat oportună evaluarea, dintr-o perspectivă psihologică, a câtorva tipuri de desen, în vederea analizei funcțiilor **ilustrativ-comunicativă** și **autoexpresivă** în creația plastică modernă. Funcția ilustrativ-comunicativă are un caracter *extrospectiv* și *prospectiv*, prin care artistul stabilește o legătură directă cu ambianța sa, în timp ce funcția autoexpresivă are un suport *introspectiv* și reprezintă o exteriorizare a universului sensibil și rațional al artistului.

Percepția și reprezentarea intervin în etapa elaborării conținutului ideatic și a celui formal al desenului și, deopotrivă, în receptarea acestora în și prin opera de artă. Cele două procese pun într-o relație directă (percepția) și/sau mediată (reprezentarea mentală) subiectul creator (sau consumator al actului artistic) cu un obiect real sau proiectat. Ele pot fi, în cazul desenului, atât sursa demersului creativ, cât și finalitatea grafică a unei proiecții mentale.

Ținând cont de ponderea pe care aceste procese le dețin în determinarea unor expresii plastice, propunem gruparea tipurilor similare de desen în două categorii: prima include desenele care au la bază preponderent procesul percepției și pe care le-am numit **desene de reprezentare**; cea de-a doua – desenele a căror bază este reprezentarea mentală și pe care le-am desemnat prin termenul de **desene creative**.

Desenele de tip perceptiv au, prin corespondența formei cu obiectul reprezentat, o funcție ilustrativ-comunicativă, în vreme ce desenul creativ, aparte de realitatea palpabilă, dezvoltă o funcție autoexpresivă. Ne referim aici la funcția ilustrativ-comunicativă ca la o funcție de tip „utilitar”, în care Corrado Maltese vede, de pildă, o descendență îndepărtată din funcția magic-religioasă a artei.⁸ În acest sens, desenul servește ca instrument de luare în posesie a realului vizibil, prin asigurarea unei căi de descifrare a zonelor obiectivității și, prin aceasta, a căilor noastre de acces și legătură cu aceste zone. Sub aspectul artei moderne, funcția ilustrativă acoperă, pe de-o parte, necesități de natură estetică, prin descoperirea, în datele realului, a unor atribute cu rezonanțe estetice – cum ar fi proporțiile armonice, raporturile tonale echilibrate –, menite să stimuleze demararea actului de creație, și, pe de altă parte, prevalându-se de caracterul narativ, răspunde acelor nevoi de identificare și prezervare a unei lumi familiare, cunos-

8 Corrado Maltese, *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1970, pag. 22-23.

cute sau demne de a fi cunoscută printr-un desen. Ceea ce a desenului denotă un conținut informațional, așa cum spunea Alberti, a aparenței lucrurilor în viața optică. Chiar dacă tehnica și vocabularul obiectual relevant – în sensul în care artistul, cât și privitorul sunt nevoiți să se raporteze la o „realitate vizuală”, pentru concordanța formelor, fiind echivalente plastice de linie, culoare, textură, zătoare particularităților lucrurilor –, desenul de reprezentare este deosebit de important. În ceea ce ne privește, am delimitat două tipuri de reprezentare pentru a putea nuanța specificul funcțiilor:

reprezentare am inclus:

- desenul mimetic
- desenul perceptive
- desenul perceptive

Criteriul de reuniune în cazul desenului figurativ, fără a reduce subiectul la realitatea imediată.

În categoria **desenului creativ** am inclus funcțiile autoexpresive:

- desenul simbolic
- desenul expresiv
- desenul expresiv

Formele de expresie ale desenului creativ și manifestări abstracte, geometrice, imaginare. Desenele creative sunt cele care constituie suportul expresiei artistice, este adesea puternic personală, este autonomă și autoreflexivă.

În ambele categorii, desenul este un proces al reflectării, se obține prin percepție și cea reprezentată.

„În timp ce imaginea este un stimul complexului de stimuli organizatorici. Reprezentarea ca schematizări și combinații – în circuitul operațional – nelimitată.”¹⁰

cute sau demne de a fi cunoscută prin intermediul operei de artă. Funcția ilustrativă a desenului denotă un conținut informațional, ce constă în „redarea vizibilului”, cum spunea Alberti, a aparenței lucrurilor, a trăsăturilor sesizabile la o simplă investigație optică. Chiar dacă tehnica și vocabularul plastic sunt subordonate exprimării conținutului obiectual relevant – în sensul respectării îndeaproape a datelor percepute –, atât artistul, cât și privitorul sunt nevoiți să apeleze la anumite „coduri de recunoaștere vizuală”⁹, pentru concordanța formei desenate cu cea concretă. Ele sunt definite ca fiind echivalente plastice de linie, valoare, ton, textură, structură tectonică, corespunzătoare particularităților lucrurilor figurate. În studiile de teoria artei, corespondentul desenului de reprezentare este desenul figurativ sau imitativ.

În ceea ce ne privește, am delimitat, în cadrul fiecărei categorii, câte trei subgrupe, pentru a putea nuanța specificul celor două funcții. Astfel, în categoria **desenului de reprezentare** am inclus:

- desenul mimetic,
- desenul perceptiv-analitic,
- desenul perceptiv-sintetic.

Criteriul de reuniune în cazul primei categorii este acela al situării imaginii în arealul figurativ, fără a reduce subiectul la un singur aspect – cel al ogîndirii, al ancorării în realitatea imediată.

În categoria **desenului creativ** am inclus, după criteriul dimensiunii semiotice a funcției autoexpresive:

- desenul simbolic,
- desenul conceptual,
- desenul de reacție subiectivă.

Formele de expresie ale desenului creativ pot prezenta atât variații figurative, cât și manifestări abstracte, generate de procese psihice complexe, cum sunt memoria și imaginația. Desenele creative fac apel la bagajul memoriei, imaginile „sediment” fiind cele care constituie suportul activ al construcțiilor vizuale. Limbajul abordat de artist este adesea puternic personalizat și constă într-o suită diversificată de *semne plastice autonome și autoreflexive*.

În ambele categorii, *imaginea* este formațiunea prin care experiența senzorială, ca proces al reflectării, se obiectivează. Piaget analizează diferența dintre imaginea perceptivă și cea reprezentată astfel:

„În timp ce imaginea perceptivă este mai bogată și continuă, ea este prizonieră a complexului de stimuli obiectuali și nu poate fi variată decât prin selectivitatea explorărilor. Reprezentarea ca imagine mentală este mult mai liberă, poate fi construită prin schematizări și combinări de orice fel, intră – cu unele limitări, asemeni conceptului – în circuitul operațional al gândirii, iar în planul fanteziei cunoaște o combinatorică nelimitată.”¹⁰

9 Corrado Maltese, *op.cit.*, pag. 44-53.

10 Citat de Paul Popescu Neveanu, în *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978, pag. 617.

În arealul imaginii, termenul „reprezentare” se vehiculează în două sensuri: unul face referire la *înfațișarea* lucrurilor, la redarea lor cu ajutorul unor procedee și mijloace plastice; celălalt se referă la *procesul psihic*, de obținere a imaginii construite mental, pe baza unor percepții anterioare. În cazul desenului reprezentational, vom folosi cuvântul „reprezentare” cu primul sens – înfațișare, aparență. În ceea ce privește desenul creativ, se va face apel la cel de-al doilea sens menționat – proces psihic, imagine senzorială, construită mental, ce evocă obiectele realității în absența lor.

2.1. Rolul percepției vizuale în determinarea funcției ilustrativ-comunicative

După Arnheim, percepția este o activitate elementară a simțului vederii, prin care are loc ordonarea unor stimuli, în sensul descoperirii unui complex de însușiri obiectuale caracteristice, fiind diferită de „vederea mecanică și confuză”. Percepția obiectului în prezența luminii nu se desfășoară linear, de la obiect la organul vizual, ci prin sesizarea unor trăsături structurale generale, ce asigură, într-o primă fază, identitatea obiectului¹¹.

Observațiile directe asupra obiectului conduc la formarea unor „concepte vizuale”, bazate pe proiecții¹², adică pe perceperea acelor „părți vizibile ale obiectului, privit din diferite unghiuri”. În acest sens, percepția contribuie la cristalizarea unei „gândiri formative” și la configurarea posibilităților de transpunere în plan, prin mijloace bidimensionale, a coordonatelor tridimensionale ale structurii elementare, determinate perceptual.

Conform teoriilor lui Piaget¹³, putem vedea acest fenomen ca fiind similar unui proces succesiv de adaptare la (acomodare cu) lumea exterioară, ce are loc prin formarea unor „scheme active”, dobândite atât prin maturizarea biologică, precum și prin experiența personală, acumulată în timp. Ideea formării unor *structuri perceptive*, ca urmare a asimilării informației vizuale și a transpunerii ei în desen sau prin alte mijloace de expresie vizuală, apare în lucrări ce abordează implicarea percepției în constituirea imaginii sub forme similare. Structurile perceptive sunt văzute de Piaget sub forma „schemei problematice”, de Arnheim în forma „conceptelor vizuale”, iar de Hofmann în „complexele formale”¹⁴. Aceste teorii au în comun ipoteza acceptării unei imagini drept echivalent al realității figurative, recunoscute pe baza experienței vizuale, și a educării percepției – deprinderi care creează, în timp, un sistem individual de receptare și înțelegere a imaginii desenate, plane, fie ca un substitut al unui fragment de realitate, fie ca o realitate în sine.

În desen, acestei realități îi este retrasă spațialitatea fizică în coordonate bidimensionale, prin transferul datelor percepute. Un desen ce reprezintă astfel un segment-cadru de realitate poate fi privit ca similar acestuia doar în măsura în care, prin educație, sunt cunoscute și acceptate anumite reguli de reprezentare. Ne referim, de pildă, la sugestia volumului, prin tehnici de umbrire, cu ajutorul hașurii sau al tonului estom-

11 Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 58.

12 Aici, cu sensul de proiecție optică.

13 Cf. Paul Popescu Neveanu, *op.cit.*, pag. 618 și urm.

14 Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 73.

pat, ori, într-un limbaj mai accentuat, cu linia modulată, astfel încât volu-
asemenea, ne referim la folosirea
perspectivei sau, în unele cazuri,
imagini modificate, deformate,
cări impuse de aplicarea unor re-

Desenul este, prin excelență,
nocromă, iar limitarea cromati-
mai auster. Recunoașterea pre-
particularităților obiectuale cu-

Din punct de vedere semio-
printr-o educație plastică, tre-
privește alegerea de către artis-
parte din configurația sistem-
de formarea unor deprinderi
de reprezentare de către polii
artistului, și receptorul lucră-

Problema recunoașterii e-
nant în cazul artei modern-
să-și piardă tot mai mult id-
rarea unor structuri plasti-
natura – problemă fundam-
de aspirațiile de autonomie
senzorial, este transferată
a datelor, și transformată,
de funcții mentale, între o-
zare a senzațiilor și perce-

După începutul făcut d-
re, pentru surprinderea u-
sau un motiv peisagis-
ții și sunt interesați nu
spațiului bidimensional
secundară, un pretext,
ganizarea desenului, în
Intenția compozițional-
presivă a câmpului plas-

menul „reprezentare” se vehiculează în două sensuri: unul al proceselor, la redarea lor cu ajutorul unor procedee și mijloace, și al procesului psihic, de obținere a imaginii construite mental, prin mijloace. În cazul desenului reprezentational, vom folosi cu-
mul sens – înfățișare, aparentă. În ceea ce privește desenul
de-al doilea sens menționat – proces psihic, imagine sen-
evocă obiectele realității în absența lor.

în determinarea funcției ilustrativ-comunicative

te o activitate elementară a simțului vederii, prin care
în sensul descoperirii unui complex de însușiri obiec-
ă de „vederea mecanică și confuză”. Percepția obiectu-
sfășoară linear, de la obiect la organul vizual, ci prin
ale generale, ce asigură, într-o primă fază, identitatea

iectului conduc la formarea unor „concepte vizuale”,
eperea acelor „părți vizibile ale obiectului, privit din
ercepția contribuie la cristalizarea unei „gândiri for-
tăților de transpunere în plan, prin mijloace bidi-
ensionale ale structurii elementare, determinate

tem vedea acest fenomen ca fiind similar unui pro-
are cu) lumea exterioară, ce are loc prin formarea
prin maturizarea biologică, precum și prin expe-
Ideea formării unor structuri perceptive, ca urma-
a transpunerii ei în desen sau prin alte mijloace
abordează implicarea percepției în constituirea
le perceptive sunt văzute de Piaget sub forma
n forma „conceptelor vizuale”, iar de Hofmann
ii au în comun ipoteza acceptării unei imagini
recunoscute pe baza experienței vizuale, și a
eează, în timp, un sistem individual de recep-
lane, fie ca un substitut al unui fragment de

spațialitatea fizică în coordonate bidimensi-
Un desen ce reprezintă astfel un segment-ca-
estruia doar în măsura în care, prin educație,
li de reprezentare. Ne referim, de pildă, la
e, cu ajutorul hașurii sau al tonului estom-

pat, ori, într-un limbaj mai accentuat grafic, prin suprimarea valorilor și înlocuirea lor
cu linia modulată, astfel încât volumul să fie redat prin îngroșări variabile de duct. De
asemenea, ne referim la folosirea, în redarea spațiului, a unor principii constructive
perspective sau, în unele cazuri, a mobilității perceptive, ce determină apariția unor
imagini modificate, deformate optic, dacă sunt luate drept figuri plane și nu ca modifi-
cări impuse de aplicarea unor reguli de reprezentare în spațiu.

Desenul este, prin excelență, un gen reducionista. Adeseori, el apare în formă mo-
nocromă, iar limitarea cromatică sau excluderea totală a culorii îi conferă un aspect
mai auster. Recunoașterea presupune, în acest caz, un efort mental de înlocuire a
particularităților obiectuale cu echivalențele lor plastice.

Din punct de vedere semiotic, aceste reguli, care sunt, în bună parte, dobândite
printr-o educație plastică, trec drept convenții. Ele au un caracter arbitrar, în ceea ce
privește alegerea de către artist a vocabularului și a mijloacelor de expresie. Regulile fac
parte din configurația sistemului de comunicare vizuală, a cărui funcționare depinde
de formarea unor deprinderi perceptive și de cunoașterea acestor modalități specifice
de reprezentare de către polii rețelei de comunicare: emițătorul, identificat în persoana
artistului, și receptorul lucrării de artă.

Problema recunoașterii elementelor care alcătuiesc desenul se impune mai preg-
nant în cazul artei moderne, unde reformulările plastice ale realității fac ca aceasta
să-și piardă tot mai mult identitatea, artiștii fiind interesați cu precădere de configu-
rarea unor structuri plastice cu satut propriu. În actul perceptiv, raportul artistului cu
natura – problemă fundamentală în estetica artelor vizuale – se modifică, în funcție
de aspirațiile de autonomizarea a actului de creație. Realitatea primară, cea percepută
senzorial, este transferată planului proiectiv, printr-o activitate secundară de decelare
a datelor, și transformată, în acest mod, într-o realitate inventată. Intervin aici o serie
de funcții mentale, între care reprezentarea ocupă un loc important, ca proces de așe-
zare a senzațiilor și percepțiilor într-un cadru vizual prelucrat de intelect.

După începutul făcut de impresioniști, de pildă, care utilizau desenul în schițe fuga-
re, pentru surprinderea unei mișcări, redând impresia lăsată de un personaj în mișcare
sau un motiv peisagistic, artiștii secolului al XX-lea fragmentează imaginea realită-
ții și sunt interesați nu atât de fidelitatea reprezentării, cât de structurarea plastică a
spațiului bidimensional al tabloului. Identificarea lumii exterioare devine o chestiune
secundară, un pretext, în elaborarea conceptului plastic. Elementele contribuie la or-
ganizarea desenului, în măsura în care artistul mai face apel la lucruri recunoscutibile.
Intenția compozițională, încărcătura simbolică, comunicarea mesajului, dinamica ex-
presivă a câmpului plastic – iată problemele pe care și le pune artistul modern.

2.2. Rolul reprezentării în determinarea funcției autoexpresive

Spre deosebire de percepție, reprezentarea este considerată un proces secundar, prin poziția întremediară pe care o deține între pragul senzorial și cel logic. La nivelul percepției, are loc reflectarea directă și sintetică a însușirilor și structurii obiectelor și fenomenelor, perceptul având, prin aceasta, un puternic conținut obiectual. Dacă prezența obiectului-stimul este condiția sine qua non în inițierea și derularea procesului perceptiv, în cazul reprezentării are loc construirea mentală a imaginii unui obiect real sau imaginar, formularea mentală neimplicând existența obligatorie a unui stimul-model.

Deoarece reprezentarea se bazează parțial, dar nu exclusiv, pe percepție, Piaget consideră că, deși păstrează un caracter „similisenzorial”, ea se construiește preponderent în plan mental și are o valoare de „semiconcept” sau de „concept potențial”¹⁵. La modelarea imaginii, în procesul reprezentării, contribuie, pe de-o parte, experiența perceptivă, care dezvoltă mecanisme ale însumării, alăturării sau potențării caracteristicilor senzoriale ale obiectelor, iar, pe de altă parte, gândirea, care inițiază operații de analiză, sinteză, comparație, abstracție și generalizare.

Componenta mentală se particularizează prin „inteligenta conceptuală”, care permite asocierea, mutația, înlocuirea, reversibilitatea formelor mentale.

Componenta inteligenței conceptuale face ca imaginile construite prin reprezentare să dețină un *grad sporit de semnificare*, deoarece ele se formează prin reținerea unor date esențiale ale realității exterioare. Aceasta înseamnă o comprimare a informației vizuale, care conduce spre generalizări structurale și morfologice intuitive relevante. De aici decurge caracterul autoexpresiv al desenului fundamentat pe procesul reprezentării, manifestat printr-un limbaj mai cu seamă abstract și indicativ-simbolic. Tot aici își găsesc un argument transferarea și proiectarea informațiilor, obținute prin analiza senzorială, într-un alt timp și în alte forme de reprezentare vizuală decât cele simultane percepției. Devine astfel posibilă substituirea mijloacelor de reprezentare, specifice unui gen plastic, prin vehicularea elementelor caracteristice altor genuri ale domeniului vizual.

2.3. O perspectivă asupra desenului în Renaștere – construcție grafică și mentală

Desenul din Renaștere poate fi privit ca un preludiu la ceea ce a constituit, în timp, armătura alcătuirii imaginilor vizuale în arta europeană.¹⁶

Clădită pe principiile umanismului și ale individualismului, arta Renașterii recupează și actualizează o serie de principii vehiculate de arta Greciei și mai apoi a Romei antice. Umaniștii descoperă, publică și fac cunoscute operele scriitorilor clasici greci și romani, preocupările lor fiind acelea de a se instrui în spiritul învățaturii clasice. De aici decurg câteva tendințe manifestate de umaniști, după cum afirmă Tatarkiewicz¹⁷,

¹⁵ Cf. Paul Popescu Neveanu, *op.cit.*, pag. 617.

¹⁶ O paralelă între desenul din Renaștere și arta secolului XX o propune Ion Stendl în teza sa de doctorat *Desenul, estetica, suporturi, materiale*, Editura SemnE, București, 2004.

¹⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1978, vol. III, pag. 114.

cu privire la aspirațiile lor literare, științifice, suficiente vestigii ale culturii clasice, pe care ai valorilor Antichității își puteau construi.

Urmând modelele clasice, unii au rămas la clasic, contravenind teoriilor antice, de „divină”¹⁸, alții, și aici e mai cu seamă loz, impropriează forma și inovează în epocă.

Fără a se fi încheiat un sistem estetic umanist, preocupați de legitatea artei (Mirandola, Valla, Ficino și Alberti), prinde câteva principii și teorii renascentiste ale lui Horatius și Cicero¹⁹. Dintre acestea:

1. *Frumosul este plasat, în sensul de simon lepciunea, el constituind ce este de mirandola*).
2. *Aranjamentul și proporția sunt de mirandola*).
3. *Artele plastice sunt situate în forme vizuale stau la baza*
4. *Poezia și pictura ocupă un loc în ambele părți, a unui talent*
5. *La baza artelor și poeziei*
6. *Izvoarele oricărei întreprinderi poetice* (Ficino).
7. *Scopul artei este de a înfrumuseța*
8. *Statutul social al artistului este de a se situa pe o cale*
9. *Caracterul fictiv al artei este de a adevărului* (George d'Amico)
10. *Imitația, ca temei al artei antice și mai apoi a nașterii*

Aceste norme estetice se reflectă în teorii, desenul începe să se deosebească de către colecționarii de artă ca fiind de Renașterii, caracterul lui rațional este născut de o seamă de artiști și teoreticieni. Cennini spune:

„Baza artei și începutul teoriei este în născut și culoarea” [...]. Inteligența este această cale.”²⁰ Scrisă în anul 1490.

funcției autoexpresive

rea este considerată un proces secundar, între pragul senzorial și cel logic. La nivelul tactică a însușirilor și structurii obiectelor și un puternic conținut obiectual. Dacă pre- a non în inițierea și derularea procesului uirea mentală a imaginii unui obiect real id existența obligatorie a unui stimul-

ar nu exclusiv, pe percepție, Piaget con- azorial", ea se construiește preponde- cept" sau de „concept potențial”¹⁵. La ontribuie, pe de-o parte, experiența ii, alăturării sau potențării caracteris- te, gândirea, care inițiază operații de zare. „inteligența conceptuală”, care per- formelor mentale.

aginile construite prin reprezenta- le se formează prin reținerea unor amnă o comprimare a informației morfologice intuitive relevante. fundamentat pe procesul repre- bstract și indicativ-simbolic. Tot rea informațiilor, obținute prin reprezentare vizuală decât cele ea mijloacelor de reprezentare, r caracteristice altor genuri ale

strucție grafică și mentală

ceea ce a constituit, în timp,

ului, arta Renașterii recupe- Greciei și mai apoi a Romei le scriitorilor clasici greci și ritul învățaturii clasice. De um afirmă Tatarkiewicz¹⁷,

cu privire la aspirațiile lor literare, științifice și artistice. Italia oferea, la acea vreme, suficiente vestigii ale culturii clasice, pe care cei constituiți în examinatori și apărători ai valorilor Antichității își puteau construi propria operă.

Urmând modelele clasice, unii autori se rezumă doar la traduceri, alții scriu în stilul clasic, contravenind teoriilor antice, conform cărora poezia e „inspirație și nebunie divină”¹⁸, alții, și aici e mai cu seamă locul artiștilor, investesc modelul cu creativitate, improspătează forma și inovează în egală măsură.

Fără a se fi încheat un sistem estetic coerent renescentist, din scrierile câtorva umaniști, preocupați de legitatea artei și a literaturii (printre care se numără Pico della Mirandola, Valla, Ficino și Alberti), gânditorul polonez Wladyslaw Tatarkiewicz des- prinde câteva principii și teorii renascentiste, ale căror izvoare au fost, în parte, scrie- rile lui Horațiu și Cicero¹⁹. Dintre acestea, câteva vizează în mod direct artele vizuale:

1. *Frumosul este plasat, în sens platonice, pe aceeași treaptă cu binele și înțelepciunea, el constituind cea mai elogiată valoare umană* (Pico della Mirandola).
2. *Aranjamentul și proporția sunt cele care conferă frumusețe lucrurilor* (Pico della Mirandola)²⁰.
3. *Artele plastice sunt situate pe un loc privilegiat, umaniștii considerând că formele vizuale stau la baza adevărului* (Valla).²¹
4. *Poezia și pictura ocupă un loc comun, în temeiul necesității existenței, de ambele părți, a unui talent egal* (Bartolomeo Fazio).
5. *La baza artelor și poeziei stau principii, reguli și norme* (Alberti).
6. *Izvoarele oricărei întreprinderi artistice sunt, pe lângă reguli, inspirația și nebunia poetică* (Ficino).
7. *Scopul artei este de a instrui, delecta și emoționa* (Valla).
8. *Statutul social al artistului este reconsiderat, în funcție de opera sa, deasupra căreia se situează prin capacitatea lui intelectuală* (Cellini, Leonardo).
9. *Caracterul fictiv al artei nu-i diminuează puterea de convingere și de inducere a adevărului* (George din Trapezunt).
10. *Imitația, ca temei al artei, presupune, în primul rând, imitarea modelelor antice și mai apoi a naturii* (Valla).

Aceste norme estetice se regăsesc și în ceea ce privește desenul. În timpul Renașterii, desenul începe să se desprindă de sub servituțile altor genuri, fiind căutat de către colecționarii de artă ca lucrare cu valoare artistică în sine. Rolul desenului în arta Renașterii, caracterul lui rațional și universal, potențialul de generalizare sunt susținute de o seamă de artiști și teoreticieni ai vremii. În *Tratatul său de pictură*, Cennino Cennini spune:

„Baza artei și începutul tuturor acestor lucrări făcute cu mâna, află că sunt desenul și culoarea”²² [...]. Inteligența trebuie să te îndrumeze, și vei găsi adevărul urmând această cale.”²³ Scrisă în anii Renașterii timpurii, cartea lui Cennini anunță caracteris-

18 Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 114.

19 Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 117-122.

20 „Termenul de frumusețe – scria Pico – poate fi atribuit, în înțelesul strict al cuvântului, numai lucrurilor compuse, deoarece frumusețea depinde de <un fel de aranjament sacru și elegant al părților, care creează și produce frumusețea>”. Apud Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 117, 118.

21 „Artele cele mai apropiate de artele liberale sunt: pictura, sculptura în piatră și bronz și arhitectura”. Valla, *Elegantiae linguae latinae*, (1548), pref., apud Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 127.

22 Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 38.

23 Cennino Cennini, *op. cit.*, pag. 40.

ticile artei secolelor XIV-XV, care vor fi o îngemănare între *tehnică* și *știință*. Cennini subliniază că, în artă, componenta *mentală* și cea *practică sunt consubstanțiale*.

Poliziano consideră, la rândul-i, că desenul reprezintă miezul ideatic al artelor:

„Desenul (*graphice*) este comun pictorilor și sculptorilor în piatră, lut, lemn și ceară.

După Nichomachus, desenul este pentru arte ceea ce filosofia este pentru științe.”²⁴

Leonardo da Vinci vede în desen aceeași modalitate rațională prin care formele se întregesc în toate artele: „Desenul poruncește sculptorului precum și tuturor artelor manuale să-și isprăvească cu știință întru chipările sale, cu toate că numărul lor e nesfârșit, să le arate în desăvârșita lor încheiere”²⁵.

Dintre principiile amintite de Tatarkiewicz și aplicate artelor vizuale se evidențiază cel al *imitației*, în jurul căruia gravitează raportul dintre artă și natură. Din acest raport decurg celelalte norme care vizează frumosul, compoziția, proporția sau libertatea de creație și inventivitatea artistului. Principiul imitației presupunea, în Antichitate, imitarea naturii. Prin urmare, „oricine îi imita pe antici, imita natura însăși”.²⁶

Arta Renașterii, și mai cu seamă cea italiană, aduce în atenție, cu preponderență, formele naturii, ca veșminte definitorii ale reprezentării vizuale, fie ea și cu caracter fictiv. Ele intenționează să convingă ochiul și mintea că realitatea propusă în imagine există chiar și numai în lumina unui adevăr absolut. Temele religioase se „laicizează”, prin promovarea unei lumi existente, prin îmbrăcarea unui conținut mistic în haină cotidiană, pentru că imaginile ilustrează scene din viața de zi cu zi, personaje plasate într-o ambianță comună, fie că e vorba subiecte mitic-alegorice ori profane. Adevărul poate fi indus prin artă, numai în măsura în care artistul este el însuși convins de conținutul a ceea ce vrea să transmită. Triadei platonice bine-adevăr-frumos i se alătură înțelepciunea, prin care se poate înțelege, aici, acea capacitate intelectuală a artistului care îl surclasează propriei opere, considerație ce marchează vădit antropocentrismul filosofiei renașteriste.

În arta Renașterii desenul își găsește un loc specific. Cu toate că el nu este într-un totu autonom, ci încă parțial subordonat picturii, desenul ajută la înțelegerea formelor. Urmarea unui *model* se impune în formarea unui artist, astfel că: „Tehnica desenului se dobândește în atelierul maestrului, copiind lucrările cele mai valoroase ale acestuia sau începând a desena după model lucruri cât mai ușoare cu putință, pentru obișnuința mâinii”²⁷. Ucenicia în atelierul unui maestru conferea tinerilor siguranța deprinderii nu numai a meșteșugului, ci și a unor caractere formale. Ele țin de metoda incursiunii în analiza datelor realității, în determinarea proporțiilor, în modul logic de construcție și definire a spațiului plastic compozițional, căci ce altceva este acel aranjament sacru al părților, de care vorbea Pico della Mirandola?

Chiar și însușirea anumitor tipologii anatomice ținea de aceste practici de atelier, copierea modelelor presupunând nu numai exercițiul motric, ci și înțelegerea și deprinderea unor modalități de reprezentare a formei. În acest context – confruntarea cu natura –, imitația este înțeleasă în sensul pe care îl avea termenul de „mimesis” în Grecia antică,

24 *Panepistemon* (1431), apud Władysław Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 127.

25 Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, trad. rom. de V.G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971, pag. 130.

26 Władysław Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 121.

27 Cennino Cennini, *op. cit.*, pag. 40.

aplicat fiind „interpretării”, iar nu cent al termenilor. De aici, distincție constructiv de abordare a imaginii exprimată. Principiul imitației i-a folosite umane, în consens cu ideea model, iar pe alții către descoperirea rezonau stilistic cu formele instaurate legile și ordinea naturii ca fiind o trivă opțiune și reconsiderare, pentru Frumosul trebuia aflat în părțile de punere, să alcătuiască figuri coerente el menționează caracterul imitativ adapta și combina într-o perfecție

Dacă desenul configurativ expresivizarea lui avea atribuții ionului de argint ori a penelului o raportare sensibilă față de desenului a determinat în buclă plicit al acestor desene este reținut sunt viziunea artistului sangvină, tuș în peniță sau desenului (notație, schiță, desenul în opoziție cu material mentală (proiect săvârșit prin alegerea artistului, pe în artă: „În primul rând, să ca toate celelalte corpuri, niozitatea omului, celălalt și pricepere”.¹⁶ Ca rezultat enței, el conturează într-o

Între natură și arhitectoniciile constructive de la urmele elementele constitutive apare transpusă și în plan însăși desemnarea arhitecturală senul apare ca o compoziție

Prin excelență iluzorie de reprezentare, care credibilitate scenelor

o îngemănare între tehnică și știință. Cennini
ală și cea practică sunt consubstanțiale.
enul reprezintă miezul ideatic al artelor:
lor și sculptorilor în piatră, lut, lemn și ceară.
arte ceea ce filosofia este pentru științe.”²⁴
și modalitate rațională prin care formele se
este sculptorului precum și tuturor artelor
hiparile sale, cu toate că numărul lor e ne-
re”²⁵.

z și aplicate artelor vizuale se evidențiază
rtul dintre artă și natură. Din acest raport
l, compoziția, proporția sau libertatea de
imitației presupunea, în Antichitate, imi-
antici, imita natura însăși”.²⁶
nă, aduce în atenție, cu preponderență,
prezentării vizuale, fie ea și cu caracter
nitatea că realitatea propusă în imagine
solut. Temele religioase se „laicizează”,
răcarea unui conținut mistic în haină
din viața de zi cu zi, personaje plasate
mitic-alegorice ori profane. Adevărul
artistul este el însuși convins de con-
nice bine-adevăr-frumos i se alătură
a capacitate intelectuală a artistului
marchează vădit antropocentrismul

ic. Cu toate că el nu este întru totul
enul ajută la înțelegerea formelor.
ist, astfel că: „Tehnica desenului se
cele mai valoroase ale acestuia sau
re cu puțință, pentru obișnuința
a tinerilor siguranța deprinderii
le. Ele țin de metoda incursiunii
lor, în modul logic de construc-
ce altceva este acel aranjament

e aceste practici de atelier, copi-
ci și înțelegerea și deprinderea
xt – confruntarea cu natura –,
de „mimesis” în Grecia antică,

31
aplicat fiind „interpretării”, iar nu „copierii”²⁸ datelor percepute, după înțelesul mai re-
cent al termenilor. De aici, distincția pe care o făceau artiștii între *reprezentare*, ca mod
constructiv de abordare a imaginii, și *tehnică*, însemnând mijlocul prin care aceasta era
exprimată. Principiul imitației i-a condus pe unii artiști spre căutarea unor tipuri mor-
fologice umane, în consens cu idealul de frumusețe al artei antice, care le servea drept
model, iar pe alții către descoperirea unor caractere formale, prezente în natură, dar care
rezonau stilistic cu formele instaurate în Antichitate. În acest sens, Alberti consideră
legile și ordinea naturii ca fiind cele demne de socotit în artă. Imitația însemna deopot-
rivă opțiune și reconsiderare, prin punerea la un loc a formelor de proveniență variată.
Frumosul trebuia aflat în părțile componente ale unor forme diferite, care, prin recom-
punere, să alcătuiască figuri coerente, articulate organic. În tratatul său de arhitectură,
el menționează caracterul imaterial al desenului-proiect, constând în priceperea „de a
adapta și combina într-o perfectă ordine liniile și unghiurile”.²⁹

Dacă desenul configurativ ținea de învățare, prin urmare de o construcție logică,
expresivizarea lui avea atributele personalității artistului. Mănuirea cărbunelui, a cre-
ionului de argint ori a penelului era amprentată de performanța tehnică, dar și de
o raportare sensibilă față de funcția și calitatea desenului. Așadar, funcția acordată
desenului a determinat în bună parte și caracteristicile lui morfologice. Grafismul im-
plicit al acestor desene este modulată în funcție de mai mulți factori, printre care de
reținut sunt viziunea artistului (în balansul linear-pictural), tehnica abordată (creion,
sangvină, tuș în peniță sau laviuri în pensulă, cărbune ș.a.), ori gradul de finalizare a
desenului (notație, schiță, studiu elaborat, carton de transpunere ș.a). Alberti așază
desenul în opoziție cu materia. El face o distincție între desen, privit ca o componentă
mentală (proiect săvârșit de intelect), și materie, ca mijloc pus la dispoziție de natură,
prin alegerea artistului, pentru vizualizarea ideii. Desenul constituie un factor esențial
în artă: „În primul rând, spune Alberti, am socotit că o clădire e un fel de corp, făcut,
ca toate celelalte corpuri, din desen (*disegno*) și material: cel dintâi e produs de inge-
niozitatea omului, celălalt de natură, unul cerând strădanie a minții, celălalt rânduire
și pricepere”.³⁰ Ca rezultat al gândirii, desenul nu imită natura, ci, cu ajutorul experi-
enței, el conturează întreaga formă a clădirii, independent de orice materie.

Între natură și arhitectură, artiștii Renașterii nu ridică bariere, ci împrumută princi-
piile constructive de la una la cealaltă. Proporția, înțeleasă ca relație dimensională între
elementele constitutive ale unei ființe sau ale unui lucru, studiată în structurile naturale,
apare transpusă și în planurile de arhitectură. Importanța desenului este semnalată de
însăși desemnarea arhitecturii, picturii și sculpturii ca arte ale desenului. Cu toate că de-
senul apare ca o componentă a artelor menționate, el dobândește o valoare în sine.

Prin excelență iluzionist, desenul secolelor XV-XVI avea nevoie de sisteme logice
de reprezentare, care să facă posibilă redarea cât mai veridică a realității și să confere
credibilitate scenelor cu suport ideatic, religios sau mitologic.

28 Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*,
vol. I, pag. 42.

29 Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*,
vol. III, pag. 151.

30 Wladyslaw Tatarkiewicz, *op. cit.*,
vol. III, pag. 151.

Conștientizarea valențelor reprezentative ale desenului a condus, pe lângă promovarea desenelor artistice, la perfectarea unor sisteme de reprezentare grafică a proiectelor de construcție. Complexitatea preocupărilor artiștilor vremii, nu numai în artele vizuale, ci și în domeniul arhitecturii, a făcut posibilă apariția sistemelor geometrice de reprezentare a spațiului, punându-se la punct principiile perspectivei. Ridicarea desenului la rang de știință face ca el să devină principalul mijloc și în studiul perspectivei. Leon Battista Alberti propune, în prima jumătate a secolului al 15-lea, perspectiva lineară, iar Filippo Brunelleschi stabilește configurarea perspectivei cu un punct de fugă. Leonardo da Vinci introduce și el perspectiva păsării în studiile de peisaj după natură (*Vedere aeriană a provinciei Arezzo*).

Artiștii Renașterii concep imaginea cu ajutorul desenului, când folosesc calculul geometric, în structurarea compozițiilor, sau studiul proporțiilor, în definirea obiectelor și personajelor. Se relevă astfel cele două aspecte fundamentale: cel al execuției, al măiestriei artistice și cel al structurării logice a imaginii. Cu toate că apelează la principiile științei, desenele renascentiste nu sunt cătuși de puțin austere. Ele au căldura gestului și prospețimea lucrului descoperit, pentru că „arta are nevoie de două fundamente: măsură și gândire, regulă și creativitate (misura e inventia)”³¹.

Cunoașterea înseamnă rațiune, înseamnă aportul minții, al judecății. Pictura, considerată a doua în rang, după știință, este „un meșteșug care coboară din știință, care și are obârșia într-însa și care se deprinde lucrând cu mâinile”³², presupune „fantezie și iscusința mâinilor”. Fantezia (închipuirea lucrurilor) este necesară pentru a găsi lucruri nemaivăzute. Prin „iscusința mâinilor” artistul face vizibile lucrurile „ascunse sub umbra celor din natură”³³, creând o nouă realitate, a artei, în care se dovedește că „ceea ce nu există – este”. Pictorul, asemeni poetului, are libertatea de a alege să înfățișeze obiectele după „închipuirea sa”.

Făcând parte din rândul erudiților, artist și teoretician deopotrivă, Leonardo apreciază că importantă pentru un artist este știința și mai apoi practica născută din această știință. Relația cu natura constituie un mod de cunoaștere. În același spirit ca și Alberti, el consideră că „Pictura cea mai vrednică de laudă este cea care seamănă cel mai mult lucrului înfățișat și ea nu trebuie să îndrepte lucrurile din natură.” Conformitatea cu natura este însă ameliorată de acceptarea creativității, ca mod de reproducere a ceea ce ochiul descoperă în natură.

Pictura, ca act de conștiință („pittura è cosa mentale”), se împarte în două părți principale: „contururile care înconjoară figurile închipuite și care cer să fie desenate”³⁴ și „umbra”. Chibzuința față de expresia formei naturale și a celei artificiale îl fac pe Leonardo să utilizeze desenul ca pe un instrument de lucru. Pe de-o parte, el îi servește desăvârșirii artistice, în iscodirea naturii, pe de altă parte, el aduce în planul realității formele imaginației: „Dar desenul are un foarte mare merit, spune Leonardo, pentru că el nu se află doar în căutarea formelor făcute de natură, ci și a unor nesfârșit de

³¹ Leonardo da Vinci, apud Władysław Tatarkiewicz, *op. cit.*, vol. III, pag. 208.

³² Cennino Cennini, *op. cit.*, pag. 35.

³³ Cennino Cennini, *op. cit.*, pag. 36.

³⁴ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, pag. 130.

multe altele, pe care nu le face natura”. El este „o știință care are toată puterea cuvântului”.³⁵ Desenele lui Leonardo sunt schițe de compoziție sau studii ale proporțiilor, o configurare a gândului, un mijloc de armonizare a formelor. Desenul „ține la Leonardo locul realității pentru că considerăm că o anumită categorie a desenelor sale este a invențiilor sale. Spiritul său universal l-a condus să realizeze în imagini concrete, expresie a căutărilor sale artistice, abordare a problemelor de anatomie ori de tehnică, o buclă a sa să rămână una dintre cele mai semnificative.”

Desenele lui Leonardo poartă amprenta spiritului său. Studiul se constituie ca preliminarul grafic al lucrului sau ca proiecte pentru sculptura monumentală. Studiile de cercetare asupra naturii sunt exactitate, fără a fi depersonalizate stilistic și tehnic. Să ne amintim de studiile anatomice, însoțite de mimica facială; de asemenea, de studiile de zoomorfe se găsesc în analogii tipologice cu figurile umane.

Modalitatea de expresie a desenelor lui Leonardo este minime dihotomie propusă de Wölfflin, ne permițând să trecem de la caracterul linear sau pictural³⁶ la caracterul plastic sau plastic³⁷ la caracterul compozițional sau compozițional³⁸. În compoziții în desen, ca de pildă *Închinarea Magilor* și *Sfântul Ioan*, sunt mai picturale decât picturile. Procedee tehnice care pun în valoare vibrația liniei, doar parțial susținută de un contur. Desenele nefinalizate din *Închinarea Magilor*, lasă să se vadă desenul vibrat în penel, cu precădere în contur. Linia - sus a imaginii. Caracterul linear aparține desenului, este fixată printr-un contur ferm și un model.

În desenul compozițional *Sfânta Ana*, doar ca o demarcație a zonelor de întâlnire a liniilor, zarea unor detalii anatomice sau de draperie, să la câteva tonalități de gri. Un grafism în trepte, studiile după natură. Aici, conturul prin hașură la 45 de grade, hașură pe fațete.

Studiu pentru *bătălia de la Anghiari*, pe care, tratate într-o liniatură fragmentară, treptele realizate pentru aceeași compoziție, tomice la câteva repere fundamentale, ingineresti, în care minuțiozitatea de

multe altele, pe care nu le face natura". El este „o știință a omului” și o „divinitate în toată puterea cuvântului”.³⁵ Desenele lui Leonardo nu sunt numai studii de observație, schițe de compoziție sau studii ale proporțiilor, care vizează experiența artistică, ci și o configurare a gândului, un mijloc de armonizare a realității exterioare și a lumii interioare. Desenul „ține la Leonardo locul realității practice”³⁶, fapt ce ne îndreptățește să considerăm că o anumită categorie a desenelor sale constituie o demonstrație vizuală a invențiilor sale. Spiritul său universal l-a condus spre abordarea unui tip de gândire în imagini concrete, expresie a căutărilor sale artistice și tehnice. Modul științific de abordare a problemelor de anatomie ori de tehnică a făcut ca în aceste domenii contribuția sa să rămână una dintre cele mai semnificative.

Desenele lui Leonardo poartă amprenta spiritului în care au fost concepute. Desenele-studiu se constituie ca preliminară grafică ale lucrărilor sale ulterioare de pictură sau ca proiecte pentru sculptura monumentală. Ele au arttributele estetice ale desenului artistic. Studiile de cercetare asupra naturii sunt investite cu un grad mai ridicat de exactitate, fără a fi depersonalizate stilistic și fără a cădea într-un descriptivism auster. Să ne amintim de studiile anatomice, însoțite, în extensie, de studiile de expresie și mimică facială; de asemenea, de studiile de anatomie comparată, în care trăsăturile zoomorfe se găsesc în analogii tipologice cu facies-ul uman.

Modalitatea de expresie a desenelor leonardești, în comparație cu pictura sa, în lumina dihotomiei propuse de Wölfflin, ne permite să formulăm câteva observații. Referitor la caracterul *linear* sau *pictural*³⁷ la care viziunea artistică poate recurge, unele compoziții în desen, ca de pildă *Închinarea Magilor* ori *Sfânta Ana, Fecioara, Cristos copil și Sfântul Ioan*, sunt mai picturale decât picturile însele, prin faptul că artistul folosește procedee tehnice care pun în valoare vibrația maselor tonale, circumscrierea lor fiind doar parțial susținută de un contur. Desenul, rămas vizibil, în subsolul compoziției nefinalizate din *Închinarea Magilor*, lasă să se întrevadă un gest spontan, pictural, un desen vibrat în penel, cu precădere în configurarea grupului de personaje aflat în stânga - sus a imaginii. Caracterul linear apare mai curând în pictură, unde culoarea locală este fixată printr-un contur ferm și un modelu precis al volumului.

În desenul compozițional *Sfânta Ana, Fecioara, Cristos copil și Sfântul Ioan*, linia apare doar ca o demarcație a zonelor de întâlnire dintre lumină și umbră, ca accent în precizarea unor detalii anatomice sau de drapaj, compoziția păstrând o scară valorică redusă la câteva tonalități de gri. Un grafism mai pronunțat îl au desenele anatomice, portretele, studiile după natură. Aici, conturul precizează forma, iar modelul este relevat prin hașură la 45 de grade, hașură pe formă sau hașură-pată (*Leda, Studiu de plante*).

Studiu pentru bătălia de la Anghiari desfășoară, într-un registru dinamic, personaje pe cai, tratate într-o liniatură fragmentată, curbă, sugerând învălmășeala luptei. Portretele realizate pentru aceeași compoziție, studii de expresie, sintetizează datele anatomice la câteva repere fundamentale. De o cu totul altă factură sunt desenele tehnice, ingineresti, în care minuțiozitatea detaliului este obținută prin desenul în peniță, ase-

35 Leonardo da Vinci, *op. cit.*, pag. 130.

36 Gh. Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986, pag. 86.

37 Gh. Ghițescu, *op. cit.*, pag. 86.



Leonardo da Vinci - Studiu de plante



Leonardo da Vinci - Studii pregătitoare la Leda



Leonardo da Vinci - Studiu pentru bătălia de la Anghinari

meni spiritului ce însoțește desenul *Curtea a*
tivei lineare, Leonardo creează un furnica
cu precădere linia, sugestia spațiului este c
reducții dimensionale, fără ca intensitatea li

După prezentarea succintă a caracteristic
să analizăm, din punct de vedere stilistic
de stampe din Stuttgart.³⁸ Vom căuta rele
germane, prin prisma acelor similitudini c
de influența directă a artei italiene asupr
Lucrările, din colecția de stampe, au făcut
drul muzeului, în anul 1984. În cele ce ur
ză atributele raționale și grafice implicate
punerea în valoare a raportului linear-pic

Hans Baldung (1484/85-1545) - *Pereche*

Desenul înfățișează o pereche (femeie
pia, personajele sunt tratate într-o vizi
nu imprimă desenului o volumetrie pro
hașura pe formă, care modelează relief
explicite. Linia este sinuoasă, iar ductu
prin intensificări valorice. Sugestia de
lui masculin, formală și tonală, într-un
nin în primul plan, cu accentuarea un
simetric față de un ax dispus orizonta
tonale și al centrelor de interes, dinsp
grafice nu lasă să se întrevadă o const

Hans Baldung (Grien) - *Pereche de tineri*



re la Leda

meni spiritului ce însoțește desenul *Curtea arsenalului*. Bazându-se pe iluzia perspectivei lineare, Leonardo creează un furnicar de oameni și mașini. Deoarece este folosită cu precădere linia, sugestia spațiului este creată prin suprapuneri de planuri și prin reducții dimensionale, fără ca intensitatea liniei să fie atenuată.

După prezentarea succintă a caracteristicilor desenului lui Leonardo, ne propunem să analizăm, din punct de vedere stilistic și tehnic, câteva lucrări aflate în colecția de stampe din Stuttgart.³⁸ Vom căuta relevarea trăsăturilor caracteristice Renașterii germane, prin prisma acelor similitudini cu principiile curentului italian, ținând cont de influența directă a artei italiene asupra formării artiștilor renascentiști germani. Lucrările, din colecția de stampe, au făcut obiectul expoziției de desene, deschisă în cadrul muzeului, în anul 1984. În cele ce urmează, criteriile de alegere a lucrărilor vizează atributele raționale și grafice implicate în ilustrarea temelor abordate și, totodată, punerea în valoare a raportului linear-pictural, aparent în plasticitatea formelor.

Hans Baldung (1484/85-1545) - *Pereche de îndrăgostiți*

Desenul înfățișează o pereche (femeie - bărbat) dormind. Realizate în peniță și sepie, personajele sunt tratate într-o viziune lineară, cu un contur puțin modulat, care nu imprimă desenului o volumetrie pronunțată. Aceeași tratare moderată o prezintă și hașura pe formă, care modelează relieful anatomic, fără a intra în detalieri morfologice explicite. Linia este sinuoasă, iar ductul marchează pe alocuri zonele de interes vizual, prin intensificări valorice. Sugestia de adâncime este creată prin retragerea personajului masculin, formală și tonală, într-un plan secund, și prin plasarea personajului feminin în primul plan, cu accentuarea unor repere plastice. Compoziția se dispune cvasisimetric față de un ax dispus orizontal și se amplifică gradat, sub aspectul intensității tonale și al centrelor de interes, dinspre dreapta spre stânga. Accentuarea construcției grafice nu lasă să se întrevadă o construcție mentală intențională.



Hans Baldung (Grien) - *Pereche de îndrăgostiți*



Leonardo da Vinci - *Curtea arsenalului*

Tobias Stimmer (1539-1584) - *Desen de vitraliu, casa familiei Peyer*

Lucrarea, realizată în peniță cu tuș, îi prezintă pe soții Peyer și pe fiul acestora într-un cadru interior. Așezate de o parte și de alta a unei coloane ce susține ancadramentul unei logii, personajele sunt desenate în veșminte de epocă, într-o scenă de familie, flancând protector copilul plasat în centrul imaginii. Artistul recurge la simetrie, ca structură de bază a compoziției, dar se abate de la ea, în ceea ce privește dispunerea detaliilor. Elementele de arhitectură ale fundalului sunt agrementate, în partea de sus, cu un triptic din povestea Suzana/Daniel.³⁹

Tot în planul secund se desfășoară un episod peisagistic, în care sunt sugerate un relief montan, ce are la bază o întindere de apă. Portretele celor doi adulți, precum și ghirlanda intercolonadiană sunt redată în clar-obscur, artistul folosind detaliul valorat.

Stilistic, desenul se construiește pe principiul linearității, ținând cont de destinația pe care o are, ca desen suport pentru vitraliu. Necesitatea simplificării detaliilor este cea care determină configurarea personajelor prin linie, mijloc prin care este definit și cadrul construit în perspectiva cu un punct de fugă. Cele două trăsături ale lucrării lui Stimmer pun în lumină caracterul rațional al conceperii și executării desenului analizat. Buna stăpânire a tehnicii desenului face ca acest element definitoriu al genului – linia –, trasată cu fermitate și control, să redea nu numai proporțiile armonice și alcătuirea compozițională, adaptată funcției imaginii, ci și materialitățile diferite ale carnației, drapajului, vegetației.

Peter Candid (1548-1628) - *Alexandru cel Mare tăind nodul gordian*

Destinat a fi o imagine decorativă într-un cabinet münchenez, desenul lui Candid îl prezintă pe Alexandru cel Mare în postura simbolică a învingătorului, a celui care, tăind Nodul, în orașul frigian Gordium, va fi, conform credinței, stăpânitorul întregii Asii.

Deși de mici dimensiuni, desenul deține atributul monumentalității, evidențiate în plasarea liniei orizontului la baza piciorului personajului. Acesta este reprezentat cu trupul seminud, acoperit de veșminte ce indică statutul nobiliar și purtând însemnele puterii. Sunt vădite influența statuarului antic roman, în compunerea personajului, precum și maniera picturală, în plasticitatea formelor. Pagina de studiu mai conține schițe de penaj pentru coiful lui Alexandru și detalii ale unei pisici dormind, studiu preliminar în vederea desenării unui leu la picioarele împăratului. Picturalitatea desenului este relevată de aspectul vibrat al conturului, realizat prin reveniri multiple, prin fragmentarea detaliilor hașurate și, nu în ultimul rând, prin aplicarea efectelor de lumină cu cretă albă, pe un suport de hârtie ocru-brun.

Hans von Aachen - *Tarquinius înjunghiind-o pe Lucreția*

Tehnica lucrării – peniță în brun, peste o schiță în creion, laviu gri și cretă albă – configurează un desen realizat în clar-obscur. Puternicul efect de lumină – umbră conferă

scenei dramatice. Lumina este focalizată pe
parțial trupurile. Desenul ferm închide mase
Deși expresivitatea desenului se bazează pe d
fețe generoase, scena se definește cu ch
ei contribuie și dispunerea personajelor d
unghiului cadru, căreia i se contrapun pic
Tarquinius. Cu toate că dominantă lucrării
factură lineară.



Tobias Stimmer - *Desen de vitraliu*

39 xxx, Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Graphische Sammlung, Staatgalerie, Stuttgart, 1984, pag. 18.

le vitraliu, casa familiei Peyer
prezintă pe soții Peyer și pe fiul acestora într-
alta a unei coloane ce susține ancadramen-
veșminte de epocă, într-o scenă de familie,
ul imaginii. Artistul recurge la simetrie, ca
ate de la ea, în ceea ce privește dispunerea
dalului sunt agrementate, în partea de sus,

d peisagistic, în care sunt sugerate un relief
retele celor doi adulți, precum și ghirlanda
tistul folosind detaliul valorat.

ul linearității, ținând cont de destinația
Necesitatea simplificării detaliilor este
prin linie, mijloc prin care este definit și
fugă. Cele două trăsături ale lucrării lui
conceperii și executării desenului anali-
acest element definitoriu al genului
ea nu numai proporțiile armonice și
ginii, ci și materialitățile diferite ale

când nodul gordian
et münchenez, desenul lui Candid
olică a învingătorului, a celui care,
rm credinței, stăpânitorul întregii

monumentalității, evidențiate în
ajului. Acesta este reprezentat cu
tul nobiliar și purtând însemnele
n, în compunerea personajului,
r. Pagina de studiu mai conține
ale unei pisici dormind, studiu
împăratului. Picturalitatea de-
realizat prin reveniri multiple,
ând, prin aplicarea efectelor de

a, laviu gri și cretă albă – con-
t de lumină – umbră conferă

scenei dramatism. Lumina este focalizată pe cele două figuri umane, dezvăluindu-le
parțial trupurile. Desenul ferm închide mase tonale slab diferențiate pe scara valorică.
Deși expresivitatea desenului se bazează pe diferențele dintre tonuri, dispuse în supra-
fețe generoase, scena se definește cu chibzuința unui desen rațional. La dinamismul
ei contribuie și dispunerea personajelor de-a lungul diagonalei descendente a drept-
unghiului cadru, căreia i se contrapun piciorul drept al Lucreției și brațul stâng al lui
Tarquinius. Cu toate că dominantă lucrării este cea valorică, tipologic desenul este de
factură lineară.



Tobias Stimmer - Desen de vitraliu



Peter Candid - Alexandru cel Mare tăind nodul gordian



Hans von Aachen - Tarquinius înjunghiind-o
pe Lucreția

3. DESENUL DE REPRESENTARE

Desenul de reprezentare se caracterizează prin potențialul său narativ și adesea impresiv, în comparație cu desenul imaginativ, cu un potențial mai accentuat expresiv, autoexpresiv și comunicativ. Desenul reprezentational apare o dată cu Renașterea, descriptivismul său suscitând interesul artiștilor și al comanditarilor – înalți demnitari, mecena sau reprezentanți ai bisericii. Prezența acestui tip de desen de-a lungul timpului se justifică prin caracterul lui ilustrativ, desenul fiind o modalitate de înregistrare vizuală a diferitelor subiecte laice sau religioase, un mijloc de consemnare, de arhivare istorică și conservare a spiritualității vremii. Alteori desenul a constituit un comentariu aparte la adresa societății sau a evenimentelor derulate ori un instrument de propagandă al statului și al bisericii. De la marii maeștri ai Renașterii – Leonardo, Michelangelo, Rafael, Dürer – la cei din perioada barocă – precum Rembrandt sau Rubens – și ajungând, în secolul al XIX-lea, la artiștii clasiști, realiști și romantici, atracția față de datele lumii vizibile a fost la fel de puternică.

Motivarea acestui demers poate fi pusă pe seama unui impuls creator, activat de puterea stimulilor vizuali, deținută de modelul sau modelele obiectuale ce aparțin realității. Interesul artistului este trezit, iar intenția lui de a desena devine un act manifest, voluntar. Artistul se raportează conștient la subiectul ales, urmărind o performanță nu numai „copiativă”, ci și una plastic-expresivă. Aproximarea de motiv poate fi explicată prin fenomenul empatiei (*Einfühlung*)⁴⁰. Forța de stimulare creatoare, de simpatie⁴¹, rezidă în rezonanța pe care natura o declanșează în conștiința artistică, prin coordonatele stimulilor ce se întâlnesc cu factorii subiectivi de sensibilitate. Starea empatică inițiază o activitate proiectivă cu dublă semnificație: de transferare și de împrumutare a unor atribute personale motivului-obiect de studiu; de obiectivare și de proiectare în lumea vizibilă, prin desen, a rezultatului perceptiv.

Artistul intervine asupra datelor percepute, în lumina unei problematice a conținutului plastic și morfologic, atribuind o valoare artistică desenului. Referindu-ne la procesul creației în general, putem spune că empatia antrenează atât percepția, cât și intelectul și afectivitatea, dezvoltându-le, treptat și oscilant, între conștient și inconștient, determinând un comportament cvasi-conștient al artistului în abordarea subiectului. În desenul analitic-perceptiv de tipul studiului, spre exemplu, etapele ce survin în construirea imaginii alternează implicații de tip intuitiv și rațional, artistul lăsându-se ghidat când de simțuri, când de intelect. Există adesea o structurare ce ține de o metodică de lucru individuală, prin care desenatorul se lansează în confruntarea cu motivul. Traseul poate fi parcurs, opțional, de la intuitiv spre logic sau invers, condiționat însă de structura internă a obiectului la care se face referință.

Data fiind apropierea de imaginea realității, desenul de reprezentare are atributul iconicității și poate fi considerat un semn iconic, de vreme ce *icon*-ul, conform definiției sale, este acel semn care se află într-un raport de asemănare cu realitatea exterioară⁴².

⁴⁰ Termenul este echivalat cu *intropatia* în lucrarea lui Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970. În opoziție cu *intropatia*, Worringer așază *abstracția* ca alternativă estetică.

⁴¹ Traducerea termenului *Einfühlung* de către J.Ortega y Gasset în *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, București, 2000, pag. 107. Analizând teoria lui Lipps, autorul sesizează că: „Potrivit acestei teorii, arta ar fi plasmuitoarea unor asemenea forme apte să trezească în noi acea vitalitate organică potențată, acea expansiune virtuală de energii, acea eliberare nelimitată și imaginară. Consecința e vădită: arta, astfel înțeleasă, va inclina întotdeauna să ne prezinte formele organice vii în toată bogăția și libertatea lor, arta va căuta întotdeauna să capteze viața animală reală, care poate favoriza în cea mai mare măsură acea viață virtuală; arta, pe scurt, va fi în esență naturalistă.”

⁴² În Group μ, *Traité du signe visuel*, Édition du Seuil, Paris, 1992, pag. 113: „...ceux des signes qui sont dans une rapport de ressemblance avec la réalité extérieure. (Dubois et al., 1973, pag. 248)”.

În concluzie, putem spune că desenul litate de obținere și prelucrare a informației proiectiv-obiectiv, în raport cu realitatea de asemănare și din care extrage conținutul. El comunică date despre această realitate inspirat (J.A. Dominique Ingres - *Portret*).

3.1. Desenul mimetic sau imitativ

Este cel care redă, în bună parte, dăruirea put. Desenul se construiește ca urmați rație spațială într-una plană, respectând

Apetitul artistului pentru datele lumii vizuale, astfel că putem vorbi despre desenul, care conduce spre abordarea *Imagine și configurație*, Werner Hofmann. Artistului, opus tendinței de abstracție. Autorul observă că artistul „poate deveni deci pentru imitarea ei, fără menajamente, acesteia, caz în care țelul urmărit este imitativă, o imagine aparentă”. Prin urmare rămâne tributari raportului de asemănare.

Desenul mimetic este, în consecință, ducerii depinde de capacitatea și de înțelegerea și reflectarea perceptivă a obiectului învățarea și însușirea tehnicilor de desen.

Preluarea unei baze vizuale de lucru, fără aport rațional, dar acesta este derulate în actul percepției fiind necesar să fie reprodus, de selectare a caracteristicilor tenția fiind aceea de a păstra caracteristicile una de tip izomorf în relație cu obiectul vizibilului a unor caracteristici de lucru.

Pragul superior al imitației este, decât confruntarea directă cu adevărul real, aceasta nu se identifică cu realitatea. Imitația este planeitate, iluzoriu, prezența obiectului este tehnic pe care poate să le atribuie ale modelului, rămânând, în

În concluzie, putem spune că desenul de reprezentare folosește percepția ca modalitate de obținere și prelucrare a informației vizuale și se definește printr-un caracter proiectiv-obiectiv, în raport cu realitatea exterioară, față de care prezintă grade diferite de asemănare și din care extrage conținutul obiectual al imaginii pe care o figurează. El comunică date despre această realitate, ca o mărturie a unui moment ales în mod inspirat (J.A. Dominique Ingres - *Portret de tânără*, François Cluet - *Carol al IX-lea*).

3.1. Desenul mimetic sau imitativ

Este cel care redă, în bună parte, datele sensibile ale realității, ale obiectului perceput. Desenul se construiește ca urmare a convertirii stimulilor vizuali dintr-o configurație spațială într-una plană, respectând aproape în totalitate datele realului.

Apetitul artistului pentru datele lumii reale s-a dovedit o constantă de-a lungul timpului, astfel că putem vorbi despre existența unei disponibilități perceptive a artistului, care conduce spre abordarea desenului de factură realistă. În capitolul intitulat *Imagine și configurație*, Werner Hofmann⁴³ afirmă existența unui instinct mimetic al artistului, opus tendinței de abstractizare, manifestat, de asemenea, ca o constantă. Autorul observă că artistul „poate să decidă pentru întrecerea cu realitatea vizibilă, deci pentru imitarea ei, fără menajamente, sau, dimpotrivă, pentru redarea elevată a acesteia, caz în care țelul urmărit este iluzionarea, iar ceea ce ni se oferă este o imagine imitativă, o imagine aparentă”. Prin urmare, desenul nu trimite la esența lucrurilor, ci rămâne tributار raportului de asemănare cu natura.

Desenul mimetic este, în consecință, un desen de tip reproductiv. Fidelitatea reproducerii depinde de capacitatea și antrenarea analizatorului vizual (ochiul), de observarea și reflectarea perceptivă a desenatorului, de aptitudinile native și dobândite, de învățarea și însușirea tehnicilor și procedeele de reprezentare specifice desenului.

Preluarea unei baze vizuale de date aparținând realității nu se realizează mecanic, fără aport rațional, dar acesta este considerat a fi minim în desenul imitativ, procesele derulate în actul percepției fiind cele de alegere a motivului, a subiectului ce urmează să fie reprodus, de selectare a cadrului, de alegere a mijloacelor și tehnicii de lucru, intenția fiind aceea de a păstra cât mai mult din oferta modelului. Imaginea creată este una de tip izomorf în relație cu obiectul studiat, o *re-prezentare*, o readucere în planul vizibilului a unor caracteristici formale deja existente.

Pragul superior al imitației îl reprezintă desenul naturalist, în care scopul nu e altul decât confruntarea directă cu aspectele realității. Oricât de aproape ar fi imaginea de lucru real, aceasta nu se identifică însă în totalitate cu el, întrucât una dintre caracteristicile desenului este planeitatea și, prin urmare, imaginea nu poate reconstitui, decât iluzoriu, prezența obiectului reflectat. Artistul țintește, în funcție de performanțele tehnice pe care poate să le atingă, către o redare cât mai exactă a trăsăturilor exterioare ale modelului, rămânând, în ceea ce privește expresivitatea plastică, într-un registru

⁴³ Werner Hofmann, *op. cit.*, pag. 100.

impersonal. Desenul imitativ este mai curând apreciat ca un desen ilustrativ, cu o funcție utilitară, fiind adesea folosit ca modalitate de descriere, ca ilustrație obiectivă. El se justifică printr-un rol documentar, de relevare obiectiv-concretă, atunci când este pus, de pildă, în slujba științei (spre exemplu, ilustrațiile botanice, zoologice, anatomice), fiind utilizat ca mijloc de redare a particularităților caracteristice obiectului la care face referință și ca instrument de investigare a lumii înconjurătoare. Necesitatea descrierii cât mai exacte a obiectului supus observației, surprinderea și redarea cât mai multor particularități și detalii fac ca funcția estetică, sumar conturată, să fie dublată de cea documentară și, uneori, înlocuită de ea. Acest tip de ilustrație nu trebuie confundat cu ilustrația creativă, al cărei temei este o lume imaginată, chiar dacă și aceasta are corespundențe formale cu realitatea. În timpurile noastre, desenul imitativ își găsește încă adepți, în pofida concurenței fotografiei și a mijloacelor tot mai perfecționate și mai rapide de înregistrare a datelor lumii exterioare. Să fie aceasta o dovadă a continuei întreceri a omului cu Natura? O supunere a ei prin performanțe pe care omul vrea să și le demonstreze sieși? Sau tendința spre perfecțiune, care, în absența unor aspirații spirituale mai înalte, se exercită prin manifestarea unor abilități motorii?

3.2. Desenul perceptiv-analitic

În clasa desenului de reprezentare, desenul perceptiv-analitic se situează pe o treaptă superioară. Elevația desenului mimetic, de care vorbește Hofmann, o putem regăsi în abordarea unui desen de observație analitic, în care conținutul obiectual, respectiv referințele la datele realității, își asociază elementele unui vocabular plastic, cu rezonanțe expresive în plan formal. Dacă desenul mimetic se rezumă la o citire superficială, de natură obiectivă, ce conduce spre un desen adesea depersonalizat, desenul analitic citește realitatea ca pe un text, interpretând-o. La acest nivel, apare activă funcția de reprezentare, printr-un șir de etape conștientizate în definirea desenului ca imagine. Interpretarea face parte dintr-un șir perceptiv procesual, ce apare în relația dintre obiect și subiect, în cazul nostru, model și artist, după detectare, diferențiere și identificare. Referindu-ne la desenul analitic, putem spune că, fără a avea conotații extraobiectuale, interpretarea formei presupune un exercițiu conștient de lecturare a caracteristicilor morfologice (identificare), ce poate fi practicat printr-o educare a percepției, în sensul cunoașterii logice și practice a formelor. Finalitatea acestui demers este tot de natură descriptiv-reproductivă, dar interpretarea formală și, mai cu seamă, folosirea mijloacelor plastice de limbaj personalizează desenul și lasă o amprentă stilistică evidentă (Danielle da Volterra - *Sibilă*, Anna Salvatore - *Fetița cu câinele*).

Relația desenatorului cu obiectul perceput este nemijlocită, remarcarea motivului fiind echivalentul „detectării”, al sesizării acelor trăsături generale și/sau particulare care să genereze, prin actul desenului, dorința apropierii de subiect. Stimulii acționează direct asupra analizatorilor vizuali, moment în care evidențierea motivului poate fi



François Cluet - Carol al IX-lea

mai curând apreciat ca un desen ilustrativ, cu o func-
 modalitate de descriere, ca ilustrație obiectivă. El se
 r, de relevare obiectiv-concretă, atunci când este pus,
 exemplu, ilustrațiile botanice, zoologice, anatomice),
 particularităților caracteristice obiectului la care face
 tigare a lumii înconjurătoare. Necesitatea descrierii
 observației, surprinderea și redarea cât mai multor
 ia estetică, sumar conturată, să fie dublată de cea
 ea. Acest tip de ilustrație nu trebuie confundat cu
 o lume imaginată, chiar dacă și aceasta are cores-
 mpurile noastre, desenul imitativ își găsește încă
 fei și a mijloacelor tot mai perfecționate și mai
 exterioare. Să fie aceasta o dovadă a continuei
 ere a ei prin performanțe pe care omul vrea să
 ore perfecțiune, care, în absența unor aspirații
 nifestarea unor abilități motorii?

mul perceptiv-analitic se situează pe o treap-
 de care vorbește Hofmann, o putem regăsi
 litic, în care conținutul obiectual, respectiv
 lementele unui vocabular plastic, cu rezo-
 ul mimetic se rezumă la o citire superfi-
 in desen adesea depersonalizat, desenul
 rpretând-o. La acest nivel, apare activă
 e conștientizate în definirea desenului ca
 perceptiv procesual, ce apare în relația
 el și artist, după detectare, diferențiere
 , putem spune că, fără a avea conotații
 e un exercițiu conștient de lecturare a
 ate fi practicat printr-o educare a per-
 formelor. Finalitatea acestui demers
 terpretarea formală și, mai cu seamă,
 ează desenul și lasă o amprentă stilis-
 lvatore - Fetița cu câinele).

nemijlocită, remarcarea motivului
 sături generale și/sau particulare
 pierii de subiect. Stimulii acțiunea-
 re evidențierea motivului poate fi



François Cluet - Carol al IX-lea



J.A. Dominique Ingres - Portret de tânără fată



Anna Salvatore - Fetița cu câinele



Danielle da Voltera - Sibila

asociată „discriminării”, adică scoaterii din
află subiectul de studiu, prin procedee
este astfel detașat prin segmentare și de
pe care urmează a fi transpus.

În procesul percepției, interacțiunea
ca, de pildă, intensitatea, instantaneitatea
și factorii subiectivi, cum sunt activitatea
mele de relevare și extragere a informației.

Activitatea exploratorie vine dintr-o
care artistul se simte atras. Analizându-
re acea țesătură lăuntrică, tănuță, de
veridicitatea lor. De la o simplă reacție
ența conduce spre formarea unui sistem
selectivă a informației vizuale, aces-
noașterii și înmagazinării unui bagaj
aspect, studiile gestaltiste arată că în
în desen sunt tributare pregnanței
tregul asupra părților și relațiilor
formale și structurale senzorio-motorii.

Printre problemele importante
ră redarea spațiului, prin convertirea
forme. Alexandru Roșca constată că
cepția de adâncime este posibilă
sul experienței individuale, încă
primul rând, între componentele
acestea și componentele tactile
obiecte”. Referitor la perceperea
datorează legăturilor reflex-coor-
canice (pipăit) și kinestezice, și
zone de adâncime (părțile un-
experimentale arată că aceeași
zuală, duce la formarea unor
formarea imaginii și înțelegerea.

În desenul perceptiv analiza
reprezentate se supun unei
topografic de raportul dintre
deul folosit este, de regulă,
ză elementele spațiului, țin-
din planuri succesive, cad
prezentării lineare consti-

asociată „discriminării”, adică scoaterii din contextul sau spațiul ambiental, în care se află subiectul de studiu, prin procedee cum ar fi selectarea, respectiv cadrulul. Motivul este astfel detașat prin segmentare și decupare și corelat unui suport-cadru de lucru, pe care urmează a fi transpus.

În procesul percepției, interacțiunea obiect-subiect implică atât factorii obiectivi, ca, de pildă, intensitatea, instantaneitatea, contrastul, prin care stimulii se impun, cât și factorii subiectivi, cum sunt activitatea exploratorie, modelele perceptive, mecanismele de relevare și extragere a informației, motivația și atitudinea, aparatul cognitiv.

Activitatea exploratorie vine dintr-o curiozitate artistică față de viața formelor de care artistul se simte atras. Analizându-le, explorându-le vizual, el încearcă să descopere acea țesătură lăuntrică, tănuită, de forme, pe care se construiește, în plan artistic, veridicitatea lor. De la o simplă reacție-răspuns la stimulii câmpului perceptiv, experiența conduce spre formarea unui sistem perceptiv complex de receptare și prelucrare selectivă a informației vizuale, acesta constituindu-se într-o premisă a învățării, cunoașterii și înmagazinării unui bagaj de imagini recognoscibile. Ocupându-se de acest aspect, studiile gestaltiste arată că înregistrarea însușirilor obiectuale și transferul lor în desen sunt tributare pregnanței stimulilor formali, ascendentului pe care îl are întregul asupra părților și relațiilor dintre acestea, ele fiind un rezultat al organizării formale și structurale senzorio-motorii.

Printre problemele importante, pe care le pune desenul perceptiv analitic, se numără redarea spațiului, prin convertirea tridimensionalului la bidimensional, și studiul formei. Alexandru Roșca constată, referitor la redarea adâncimii, următoarele: „Percepția de adâncime este posibilă datorită legăturii complexe ce se formează în cursul experienței individuale, încă din copilăria timpurie, între diferiți analizatori și, în primul rând, între componentele retiniene și kinestezice oculare [...], precum și între acestea și componentele tactile și kinestezice [...] ale mâinii, stimulată de contactul cu obiecte”. Referitor la perceperea adâncimii în desen, Roșca menționează că aceasta se datorează legăturilor reflex-condiționate dintre impresiile vizuale și cele cutano-mecanice (pipăit) și kinestezice, astfel că gradațiile tonale din desen sunt interpretate ca zone de adâncime (părțile umbrite) și ca proeminente (părțile luminoase).⁴⁴ Studiile experimentale arată că aceeași abordare tactilă a obiectelor, corelată cu explorarea vizuală, duce la formarea unor legături condiționate între văz și pipăit, care facilitează formarea imaginii și înțelegerea formei.

În desenul perceptiv analitic, artistul creează un spațiu iluzoriu, în care obiectele reprezentate se supun unei logici, ce răspunde perceperii lor dintr-o poziție definită topografic de raportul dintre privitor și obiectul privit. Unghiul este univoc, iar procedeul folosit este, de regulă, cel al perspectivei lineare, renaștentiste. Aceasta articulează elementele spațiului, ținând cont de desfășurarea lor într-un câmp omogen, compus din planuri succesive, cadru față de care privitorul se plasează în afară. Principiile reprezentării lineare constituie o convenție, o regulă arbitrară, pe care spiritul Renașterii

44 *Tratat de psihologie experimentală*, sub redacția prof. univ. Alexandru Roșca, Editura Academiei R.P.R., București, 1963, pag. 93.

a instituit-o în deplin acord cu concepțiile umanist-raționaliste ale vremii. Perspectiva albertiană⁴⁵ a servit, până în secolul XX, figurării universului exterior, fiind atenuată abia la sfârșitul secolului XIX, prin aportul impresioniștilor, și, mai apoi, substituită de alte tipuri de reprezentare multistratificată a spațiului, în secolul XX.

Observarea naturii, calea pe care Leonardo da Vinci își îndemna contemporanii s-o urmeze (dar nu orbește, ci cu mintea trează, pentru că actul artistic – spunea el – și mai cu seamă pictura „è cosa mentale”), a servit, încă din Renaștere, ca model în studiul asupra realității figurative. Desenele lui Leonardo nu constituie simple ilustrații ale naturii, ci reprezintă „comentariile vizuale” ale artistului, reflecțiile sale asupra fenomenelor naturale studiate. Considerațiile sale referitoare la optică, lumină și construcția umbrelor purtate și aruncate⁴⁶, perspectivă⁴⁷, anatomie, ca să nu mai vorbim de inovațiile tehnice, denotă spiritul său inventiv și iscoditor, desenul pentru Leonardo constituind nu numai un mijloc de expresie plastică în sine, ci și un instrument de cercetare, de vizualizare a ideilor sale, a imaginarului.

Chiar dacă, în timp, și mai cu seamă în secolul XX, desenul își pierde rolul de document, și uneori funcția instrumentară, substratul intelectual se regăsește în demersurile artiștilor teoreticieni ai veacului trecut. Ei renunță, în bună parte, la reprezentarea iluzionistă a spațiului, detașându-se de aparențe, dar continuă să se raporteze la experiența senzorială trăită prin desen, ca la un mijloc autentic de formulare a unui vocabular propriu. Să amintim aici demersurile lui Paul Klee, Kandinsky sau Mondrian, care au ca sursă analiza naturii, deși raportarea la ea este atât de diferită, iar finalitatea expresivă a desenului lor nu păstrează din acest proces decât o urmă vagă. Klee observă realitatea și folosește percepțiile anterioare ca imagini-semn. Kandinsky renunță la obiect, în favoarea transcrierii subiective, fără însă a-i nega naturii măreția și forța vitală. Mondrian consemnează, în etape structurale, metoda abandonării realității particulare, în favoarea sintezei geometrice, abstracte, care vizează caracterul general al lucrurilor.

Am văzut până aici cum principiile lui Leonardo și ale urmașilor săi spirituali pot fi explicate prin specificul actului perceptiv, ce se bazează pe o prelucrare parțială a datelor percepute anterior și care conduce la formarea unor modele perceptive, construite printr-un sistem analitic-perceptiv, prin defragmentarea imaginilor percepute, prin recompunerea și formarea unor structuri mentale de analiză vizuală.

Modelele perceptive, împreună cu mecanismele de relevare și extragere a informației sunt factori dobândiți prin educație artistică-plastică și exercițiu. În fazele concretizării desenului, modelele perceptive facilitează înțelegerea coeziunii structurale și relevarea ei, la nivel formal superficial, determinând acele mecanisme de receptare, sintetizare și convertire a stimulilor senzoriali în elemente ale vocabularului plastic.

45 Paul Battista Alberti, conform căruia pictura redă lucrurile vizibile.

46 „Fără umbră și lumină nu poate fi distins nici un lucru”. Leonardo da Vinci, citat în Gh. Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986, pag. 184.

47 „Perspectiva este o dovadă că toate lucrurile trimit chipurile lor la ochi, în linii piramidale”, Leonardo da Vinci, *op. cit.*, pag. 187.

3.2.1. Experiența cubistă

Vom zăbovi acum asupra Cubismului, care a început de veac XX, care a unpulsionat arta și și variate soluții ale expresiei. Experiența cubismului analitic, marcat de personalitățile reia spațiului proxim, prin descompunerea formelor realității tridimensionale la plan. Cubiștii de le suprapun, creând un efect de transparent simultan, ca și când acesta ar fi privit din mână că se renunță, temporar, la linearitatea spunea Apollinaire, de „armonia luminilor” folosirea tehnicii *papiers collés* și asocierea ei importantă în definirea unor noi forme de autonom, ca modalitate grafic-picturală de În desenele cubiste, spațiul și forma se re și încastrează spațiul, fără a-l încarcera și o așază în planuri geometrizate, plăt se într-un ritm armonios. „Analiza realist în planul superficial, vizibil, al desenului etapa rațională a formulării compoziției ziționale. Ea nu numai că transpore dir însuși momentul senzorial al lucrării, re gură instantaneitatea imaginii. O serie de desene cu accente cromatice, date fiind desenului decât picturii, înțelese din pe ce urmează, asupra câtorva reprezent coussis, Gleizes și Metzinger.

În creația lui Braque, principala pr „Ceea ce mă atrăgea îndeosebi, märtu pe care-l simțeam când priveam lucru darea naturii statice ca motiv al exper ce devine „tactil”, oferindu-i posibilit a atinge obiectele, de a le descoperi st desenator, Braque ne propune o serie il țină în 1918). În notațiile care pref încearcă să „reconstituie un fapt an ritor la relația cu subiectele sale, art natura” și nu de-a o copia. Analiza a intim al artistului îl conduce spre o

țiile umanist-raționaliste ale vremii. Perspectiva
XX, figurării universului exterior, fiind atenuată
rtul impresioniștilor, și, mai apoi, substituită de
icată a spațiului, în secolul XX.

Leonardo da Vinci își îndemna contemporanii s-o
ază, pentru că actul artistic – spunea el – și mai
ervit, încă din Renaștere, ca model în studiul
Leonardo nu constituie simple ilustrații ale
le” ale artistului, reflecțiile sale asupra feno-
sale referitoare la optică, lumină și construc-
ectivă⁴⁷, anatomie, ca să nu mai vorbim de
entiv și iscoditor, desenul pentru Leonardo
sie plastică în sine, ci și un instrument de
aginarului.

ecolul XX, desenul își pierde rolul de docu-
stratul intelectual se regăsește în demer-
it. Ei renunță, în bună parte, la reprezen-
aparențe, dar continuă să se raporteze la
un mijloc autentic de formulare a unui
le lui Paul Klee, Kandinsky sau Mondri-
tarea la ea este atât de diferită, iar fi-
zică din acest proces decât o urmă vagă.
anterioare ca imagini-semn. Kandinsky
ctive, fără însă a-i nega naturii măreția
e structurale, metoda abandonării re-
rice, abstracte, care vizează caracterul

do și ale urmașilor săi spirituali pot fi
azează pe o prelucrare parțială a date-
a unor modele perceptive, construite
mentarea imaginilor percepute, prin
de analiză vizuală.

de relevare și extragere a informa-
plastică și exercițiu. În fazele con-
a înțelegerea coeziunii structurale
ind acele mecanisme de receptare,
mente ale vocabularului plastic.

3.2.1. Experiența cubistă

Vom zăbovi acum asupra Cubismului, considerând acest moment drept o răspântie la început de veac XX, care a impulsionat arta și, în egală măsură, desenul către noi căutări și variate soluții ale expresiei. Experiența cubistă, într-una din fazele sale – anume a cubismului analitic, marcat de personalitățile lui Braque și Picasso, are ca scop investigația spațiului proxim, prin descompunerea formei în elemente bidimensionale, reducând realitatea tridimensională la plan. Cubiștii decupează forme, le simplifică, le alătură sau le suprapun, creând un efect de transparentă a planurilor, citirea obiectului făcându-se simultan, ca și când acesta ar fi privit din mai multe unghiuri deodată, ceea ce înseamnă că se renunță, temporar, la linearitatea reprezentării renașcentiste. Favorizate, cum spunea Apollinaire, de „armonia luminilor contrastante”⁴⁸, formele desenului cubist, folosirea tehnicii *papiers collés* și asocierea ei cu tehnici ale desenului marchează o etapă importantă în definirea unor noi forme de expresie ale desenului, ce capătă un statut autonom, ca modalitate grafic-picturală de regândire a subiectelor realiste.

În desenele cubiste, spațiul și forma se întrepătrund. Forma se deschide prin fațete și încastrează spațiul, fără a-l încarcera. Artiștii extrag din natură esența structurală și o așază în planuri geometrificate, pliate și orientate după diferite unghiuri, dispuse într-un ritm armonic. „Analiza realistă, antiiluzionistă a volumului”⁴⁹ evidențiază, în planul superficial, vizibil, al desenului cubist, acea ordonare sintetică, prezentă în etapa rațională a formulării compoziționale, obiectivate în aparența tramei compoziționale. Ea nu numai că transpare din profunzimea actului mental, ci construiește însuși momentul senzorial al lucrării, reunește planurile destrămate ale formei și asigură instantaneitatea imaginii. O serie de picturi cubiste pot fi considerate mai curând desene cu accente cromatice, date fiind tehnicile și rezolvările stilistice mai apropiate desenului decât picturii, înțelese din perspectiva esteticii clasice. Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra câtorva reprezentanți ai cubismului analitic: Braque, Picasso, Marcoussis, Gleizes și Metzinger.

În creația lui Braque, principală preocupare este reevaluarea plastică a spațiului. „Ceea ce mă atrăgea îndeosebi, mărturisea el, era acum materializarea noului spațiu pe care-l simțeam când priveam lucrurile din această perspectivă apropiată”⁵⁰. Abordarea naturii statice ca motiv al experienței senzoriale dezvăluie artistului un spațiu ce devine „tactil”, oferindu-i posibilitatea să-și îndeplinească dorința permanentă „de a atinge obiectele, de a le descoperi structurile și nu doar de a le privi înfățișarea”⁵¹. Ca desenator, Braque ne propune o serie de schițe și note de caiet (pe care se hotărăște să îl țină în 1918). În notațiile care prefigurează căutările sale ulterioare din pictură, el nu încearcă să „reconstituie un fapt anecdotic, ci să constituie un fapt pictural”⁵². Referitor la relația cu subiectele sale, artistul se arată preocupat de a se pune la „unison cu natura” și nu de a o copia. Analiza asupra obiectelor ce fac parte din universul proxim, intim al artistului îl conduce spre o interpretare în care, deși sunt fragmentate și doar

48 Cf. Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 320.

49 Ioan Horga, *Cubismul*, Editura Meridiane, București, 1994, pag. 30.

50 Georges Braque, citat în *Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 7.

51 *Op.cit.*, pag. 7.

52 Braque în dialog cu Gaston Diehl, 1945, citat în *Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 16.

parțial reprezentate, obiectele rămân recognoscibile. Prin percepția polioculară a elementelor concrete ale realului, se creează un spațiu stratificat, dinamic, în care obiectele populează și pun în valoare relațiile structurale spațiale, fără a se dori o exhibare analitică a formei. Prin urmare, în compozițiile și naturile statice, important nu este obiectul, ci relația stabilită între diferitele componente obiectuale, rezolvată plastic prin prezența detaliului semnificativ. Artistul reține din observațiile asupra realității doar trăsăturile importante, evidente, ce asigură identitatea obiectului.

În această atitudine, recunoaștem un principiu enunțat de Rudolf Arnheim, care afirmă că percepția începe, mai întâi, cu sesizarea trăsăturilor structurale generale, distingerea caracteristicilor particulare ale obiectelor realizându-se într-un timp secund⁵³. Aceste trăsături structurale se răsfrâng asupra întregii compoziții, care, din perspectiva „spațiului tactil”, cum îl numește Braque, se transformă într-o rețea ordonată, unde volumele desfăcute în fragmente transmit senzația de „concret, de obiect ce există într-un spațiu măsurabil”⁵⁴.

În desenele de caiet, desenele sunt însoțite de notații scrise – consemnări ale unor soluții plastice sau idei referitoare la artă. Cu excepția câtorva lucrări în game policrome, Braque tratează pictura în acorduri restrânse, în care predomină brunul, negrul, ocrul, culori ce însoțesc conturul clar delimitat al formelor și rețeaua lineară a ritmurilor compoziționale. Deși realizate în tehnici ale picturii, lucrările sale nu excelează în afirmarea unor polifonii cromatice savante, ci în subordonarea tuturor argumentelor plastice în favoarea rezolvării spațiului plastic. Braque imprimă tablourilor un caracter pronunțat linear, ce se apropie de o viziune mai degrabă grafică decât picturală. Desenul „pictat” este susținut de tonuri ce se sustrag culorii locale și viziunii decorative, prin juxtapunerea unor suprafețe valorice, care sintetizează un contrast al clar-obscurului. Viziunea pictorului trece din planul percepției analitice în cel al restructurării geometrice a formei, Braque însușindu-și lecția și optica lui Cezanne asupra naturii. El nu se mulțumește însă cu o geometrie austeră, cum o va promova Picasso, în aceeași perioadă, ci continuă căutarea unei soluții plastice, prin care existența formelor rămâne plauzibilă.

În lucrarea *Femeie cu mandolină*, artistul contrapune ritmurilor lineare verticale o serie de elemente curbe. Problema plastică este cea a raportului de subordonare tonală (problema dominantei) și a divizării suprafeței în arii ce recompun fragmentar imaginea personajului.

Picasso, artistul care a traversat aproape un secol și a cărui operă se încadrează, etapizată, în câteva dintre curente majore ale artei secolului XX, manifestă un interes special pentru desen. Printre preocupările sale, alături de desenul în tuș pe hârtie, gravura ocupă un loc aparte și premerge, sau însoțește, căutările sale plastice de-a lungul perioadelor roz, albastră și cubistă.

În perioadele *roz* și *albastră*, orientarea perceptiv-analitică determină o abordare figurativă a temelor, cu o tentă expresionistă. Personajele, provenind din medii săra-



Georges Braque - Femeie cu mandolină

53 Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 56-57.

54 Dan Grigorescu, studiu introductiv, *Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977, pag. 7.

ce, în perioada albastră, și din lumea sa desenul gravat, cu un duct de factură calpe vasele grecești. În *Salomé*, ca și în T savante, ci pare a dori să surprindă at parte. Formele se decupează printr-un avea o relație semnificativă cu fondul. tanța pe care, asemeni lui Braque, Pica cubistă. Desenele din perioada roz, ce exemplu *Două femei nud* – realizate în prin analiza morfologică, perioada cu modelului trăsăturile caracteristice, d centuează, denaturând, în mod voit, negre se face simțită în interpretarea cu redimensionarea capului și a deta geometrie disimulată, anunță și ele s la tehnica hașurii, pentru rezolvarea tarea zonelor de umbră din picturile cu draperie și Studiu pentru „Domnișo de un contur strict, sunt brăzdate d un efect grafic accentuat. Aceeași s așezării lineare a culorii în suprafe cromatice din domeniul restaurări suprafața, lăsând să transpară stra turii din perioada analitică este în bune sau creion, în care Picasso de instrumente muzicale (*Om șezând*

bile. Prin percepția polioculară a ele-
ntu stratificat, dinamic, în care obiec-
le spațiale, fără a se dori o exhibare
naturile statice, important nu este
nente obiectuale, rezolvată plastic
ne din observațiile asupra realității
entitatea obiectului.

enunțat de Rudolf Arnheim, care
trăsăturilor structurale generale,
or realizându-se într-un timp se-
ora întregii compoziții, care, din
se transformă într-o rețea ordo-
t senzația de „concret, de obiect

tii scrise - consemnări ale unor
cătorva lucrări în game policro-
are predomină brunul, negrul,
elor și rețeaua lineară a ritmu-
i, lucrările sale nu excelează în
onarea tuturor argumentelor
primă tablourilor un caracter
grafică decât picturală. Dese-
locale și viziunii decorative,
ză un contrast al clar-obscu-
itice în cel al restructurării
Cezanne asupra naturii. El
romova Picasso, în aceeași
e existența formelor rămâ-

nurilor lineare verticale o
lui de subordonare tonală
mpun fragmentar imagi-

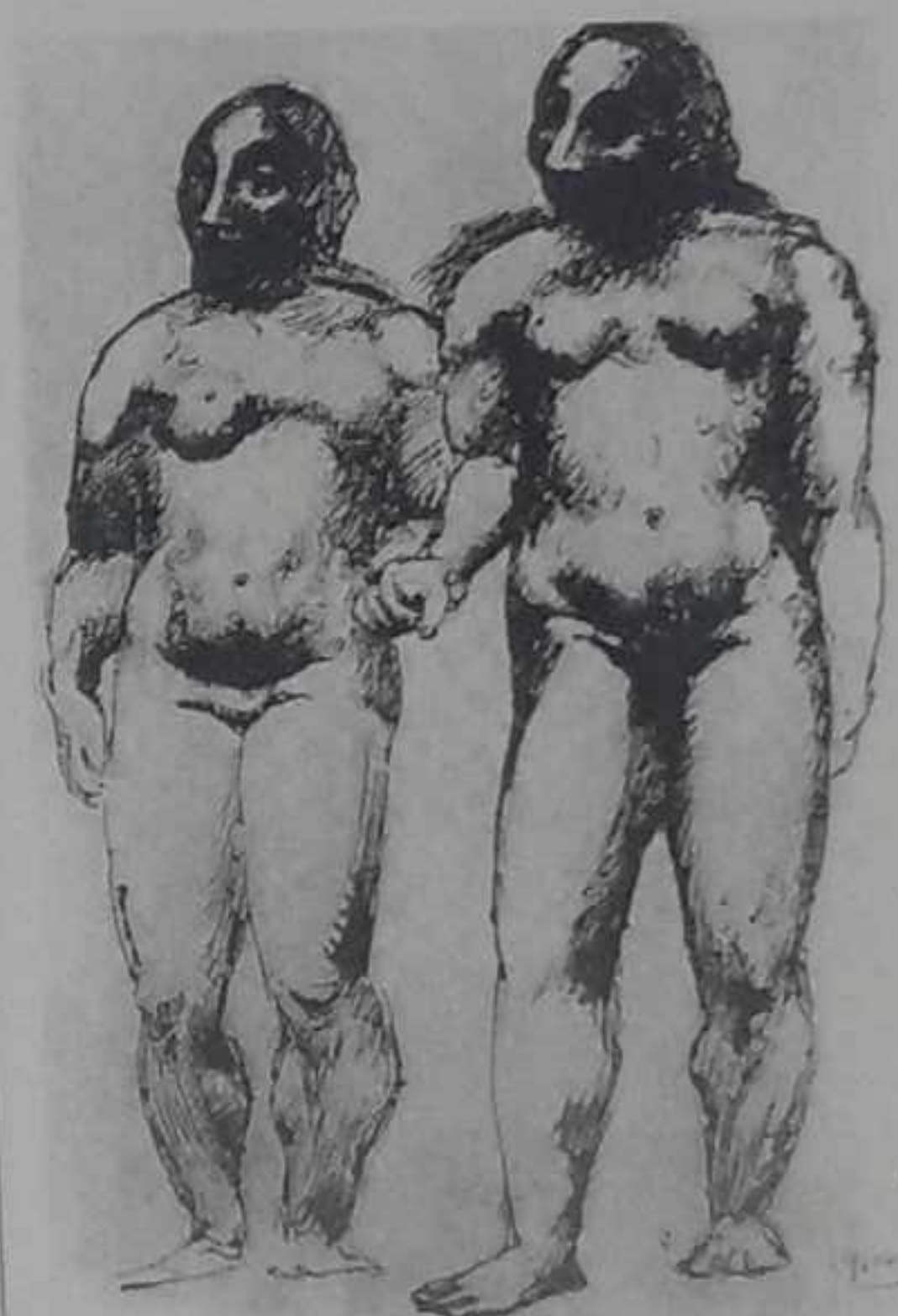
operă se încadrează, eta-
X, manifestă un interes
ul în tuș pe hârtie, gra-
ale plastice de-a lungul

determină o abordare
enind din medii săra-

ce, în perioada albastră, și din lumea saltimbancilor, în perioada roz, sunt tratate, în desenul gravat, cu un duct de factură caligrafică, amintind de simplitatea desenelor de pe vasele grecești. În *Salomé*, ca și în *Toaleta mamei*, artistul nu urmărește compoziții savante, ci pare a dori să surprindă atitudinile ce caracterizează fiecare personaj în parte. Formele se decupează printr-un contur continuu, în absența valorației, fără a avea o relație semnificativă cu fondul. Planul secund și spațiul sunt lipsite de importanța pe care, asemeni lui Braque, Picasso le-o va acorda în lucrările sale de orientare cubistă. Desenele din perioada roz, ce au ca subiecte copii și nuduri feminine – spre exemplu *Două femei nud* – realizate în creion, cărbune și tuș cu acuarelă, prefigurează, prin analiza morfologică, perioada cubismului analitic. Figurile rețin din caracterul modelului trăsăturile caracteristice, dar artistul, punându-le în slujba expresiei, le accentuează, denaturând, în mod voit, proporția și structura anatomică. Influența artei negre se face simțită în interpretarea figurii umane, care împrumută o statură scundă, cu redimensionarea capului și a detaliilor ce îl compun. Formele robuste, clădite pe o geometrie disimulată, anunță și ele severitatea etapei cubiste. Picasso recurge în desen la tehnica hașurii, pentru rezolvarea tonală, tehnică pe care o va prelua ulterior în tratarea zonelor de umbră din picturile aparținând perioadei cubismului analitic. În *Nud cu draperie* și *Studiu pentru „Domnișoarele din Avignon”*, aplaturile de culoare, delimitate de un contur strict, sunt brăzdate de linii drepte, sgratitate în pasta de culoare, creând un efect grafic accentuat. Aceeași soluție grafică apare și în *Cap de femeie*, în formula așezării lineare a culorii în suprafețe gradate valoric. Tehnica este similară integrării cromatice din domeniul restaurării, numită *tratteggio*. La Picasso, liniatura vibrează suprafața, lăsând să transpară straturile de culoare suprapuse. Expresia grafică a picturii din perioada analitică este întreținută și de o serie de desene în tuș, peniță, cărbune sau creion, în care Picasso dezvoltă alte două teme: nudul cubist și personajele cu instrumente muzicale (*Om șezând*, *Bărbat cu mustață și clarinet*).



Pablo Picasso - *Salomé*



Pablo Picasso - *Două femei nud*



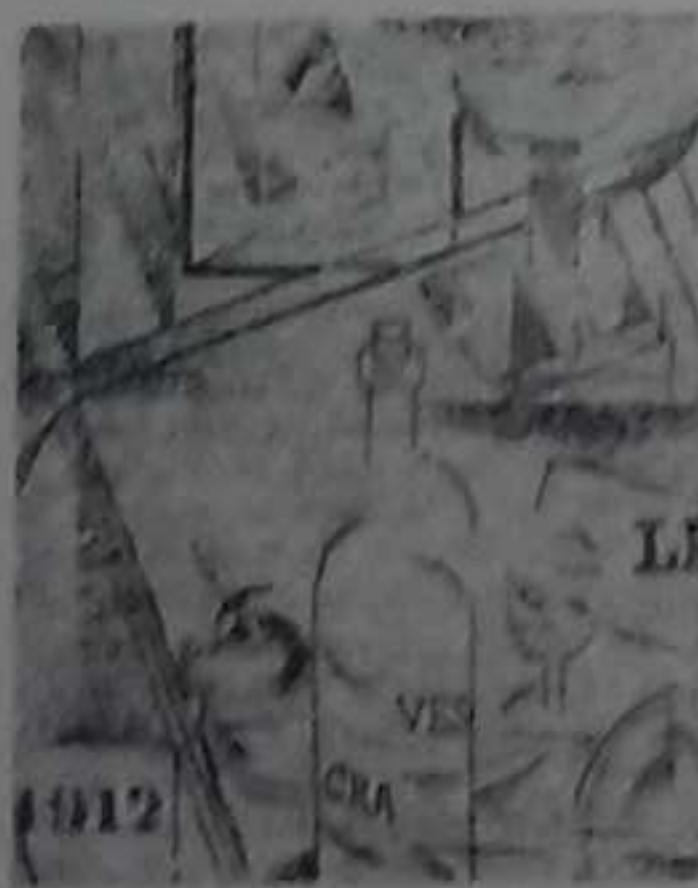
Pablo Picasso - *Jacinto Salvado în postură de arlechin*

Rămânând în zona desenului perceptiv-analitic, dar de o cu totul altă factură, ni se înfățișează desenele lui Picasso din perioada realismului clasicizant. Aici, integritatea formei este păstrată, iar expresia desenului vine din aceeași orientare spre desenul antic grecesc. Ductul continuu al liniei închide forme solide (*Trei femei la fântână*). Un episod aparte îl constituie portretul pictorului *Jacinto Salvado în postură de arlechin*, în care artistul recurge la o dublă tratare a suprafețelor: grafică și picturală. În tempera pe pânză, personajul are trunchiul și mâinile desenate în sepia, într-un mod academic. Desenul, așezat, pune în valoare volumul, printr-o hașură în straturi suprapuse, urmărind reliefurile veșmintelor și al mâinilor. Asociat desenului, artistul intervine, în partea de sus a lucrării, cu aplatitudini de culoare, modelând umărul drept și portretul, în cele mai mici detalii.

Printre cubiștii analitici îi întâlnim pe Marcoussis, Gleizes și Metzinger.

Marcoussis construiește, în același spirit al fragmentării formei, un câmp compozițional mai steril, cu o ierarhie geometrică mai clară, dar rămâne fidel sugestiei motiului. În *Barul portului*, artistul așază planurile într-o succesiune verticală, marchează suprafața plană a tabloului, dar nu renunță la indicarea volumelor prin clar-obscur. Rețeaua constructivă eliberează forma într-o dinamică evazată, pornind dintr-un nucleu aflat la baza compoziției. Elementele lineare ritmate întâlnesc, ca și la Braque și Picasso, însemnele grafice ale scrisului – litere cu alură de imprimare. Volumetria prismatică pune în valoare, prin efectul de lumină-umbră, un câmp de profunzime redusă. Arhitecturii lineare i se alătură, în compoziția *Amintire*, o textură punctiformă, în intenția închiderii valorice a unor suprafețe.

Gleizes rămâne și el fidel naturii, într-un anume mod. Construcțiile sale nu se dezagregă însă, nu se îngemânează cu spațiul tactil, ci rămân ele însele tactile, articulate în forme reductive. Analiza rațională merge până într-acolo, încât, în *Portretul compozitorului Florent Schmitt*, anatomia capului este înlocuită printr-o radicalizare a formelor deduse mental. Desenul se transformă într-un comentariu plastic asupra portretului, părțile constructive se integrează unui întreg, proporționat conform percepției și analizei subiectului. Pragul dintre percepție și reprezentare este dizolvat de întrepătrunderea senzorial-rațional și are ca rezultat un desen analitic-constructiv.



Louis Marcoussis - *Amintire*

Albert Gleizes - *Portretul compozitorului Florent Schmitt*



Tendința spre o prelucrare conștientă și intenționată studiul pentru *Gustarea* al lui Metzinger, unde linia animă suprafețele juxtapuse ce alcătuiesc un personaj. Ometria planurilor contribuie la anecdotica reperelor un areal geometric integrator.

3.3. Desenul perceptiv-sintetic

Numim desen perceptiv-sintetic o anumită tendință de proveniență perceptivă. Ea constă în simplificări, prin metode diverse, variind de la artist la artist. Realitatea este interpretată printr-o viziune geometrică decorativă, desenul de început de veac XX propunând caligrafică a liniei și o abordare simili-matematică a formelor din natură. Cubismul sintetic are ca scop evitarea celor ce populează bidimensionalitatea tabloului. În planul vizibilului, acea etapă, îndeobște ascunsă din dinii compoziționale. Compoziția se îndepărtează de o atenție sporită unității morfo-spațiale. Este realizată prin armătura compozițională din planuri într-un registru fragmentat, rezolvate planurile. Estomparea valorică accentuează bidimensionalitatea criteriilor reprezentării obiectelor în clar-obscur, stabilirea sursei, caracteristic desenelor realismului.

Revenim la Picasso-desenator, în a doua etapă, în care metric apare aici ca un triumf asupra reprezentării formelor corelative naturii fac pasul spre desenele descriptive senzoriale. Desenul *Cap de arlechin* al lui Picasso înlocuiește părțile vizibile ale personajului și curbe, echivalente funcțiilor vizuale percepute. Compunerea figurată intervine în desenele lui Picasso sculptură. Planurile valorate nu reliefează, ci trase plat și subliniind verticalitatea ritmică ce în compozițiile sale fragmente de realitate furnir, materiale textile. El degreveză as

Diversele materiale sunt alăturate desigur și vibrării optice a imaginii, fie indicând feritor la această modalitate plastică, fie punte de legătură între conținuturile perceptibile, evident, de reprezentare¹⁵⁵. Utilizând d

analitic, dar de o cu totul altă factură, ni se
da realismului clasicizant. Aici, integritatea
ui vine din aceeași orientare spre desenul
ide forme solide (*Trei femei la fântână*). Un
lui *Jacinto Salvado în postură de arlechin*, în
prafetelor: grafică și picturală. În tempera
desenate în sepia, într-un mod academic.
ntr-o hașură în straturi suprapuse, urmă-
at desenului, artistul intervine, în partea
ând umărul drept și portretul, în cele mai

oussis, Gleizes și Metzinger.
fragmentării formei, un câmp compozi-
clară, dar rămâne fidel sugestiei moti-
într-o succesiune verticală, marchează
indicarea volumelor prin clar-obscur.
namică evazată, pornind dintr-un nu-
re ritmate întâlnesc, ca și la Braque
e cu alură de imprimare. Volumetria
nă-umbră, un câmp de profunzime
ia *Amintire*, o textură punctiformă,

mod. Construcțiile sale nu se deza-
mân ele însele tactile, articulate în
-acolo, încât, în *Portretul compozi-*
tă printr-o radicalizare a formelor
entariu plastic asupra portretului,
rționat conform percepției și ana-
are este dizolvat de întrepătrun-
analitic-constructiv.

Portretul
ului Florent
Schmitt



Tendința spre o prelucrare conștientă și intențională a percepției transpare și în
studiul pentru *Gustarea* al lui Metzinger, unde liniatura interioară figurii este cea care
animă suprafețele juxtapuse ce alcătuiesc un personaj feminin. Deși forma se rupe, ge-
ometria planurilor contribuie la anecdotică reperelor figurative, realizând deopotrivă
un areal geometric integrator.

3.3. Desenul perceptiv-sintetic

Numim desen perceptiv-sintetic o anume tendință spre abstractizare a formelor de
proveniență perceptivă. Ea constă în simplificări, operate asupra obiectului senzorial,
prin metode diverse, variind de la artist la artist. În cazul artei anilor 1900, de pildă,
realitatea este interpretată printr-o viziune geometric-ornamentală. Prin excelență
decorativ, desenul de început de veac XX propune, în acest context stilistic, o reducere
caligrafică a liniei și o abordare simili-matematică a proporțiilor și formelor elemente-
lor din natură. Cubismul sintetic are ca scop evidențierea, prin desen, a componente-
lor ce populează bidimensionalitatea tabloului. În structurarea imaginii, cubiștii aduc,
în planul vizibilului, acea etapă, îndeobște ascunsă de artiști, a conceperii tramei și or-
dinii compoziționale. Compoziția se îndepărtează parțial de motivul ales, dar se acor-
dă o atenție sporită unității morfo-spațiale a câmpului plastic. Sinteza elementelor
este realizată prin armătura compozițională de natură lineară și prin plasarea forme-
lor într-un registru fragmentat, rezolvate plastic mai mult sau mai puțin volumetric.
Estomparea valorică accentuează bidimensionalitatea obiectelor, artiștii renunțând la
criteriile reprezentării obiectelor în clar-obscurul unidirecțional al luminii, coerent în
stabilirea sursei, caracteristic desenelor realiste.

Revenim la Picasso-desenator, în a doua etapă cubistă, cea sintetică. Artificiul geo-
metric apare aici ca un triumf asupra reprezentării iluzioniste. Prelucrarea și sinteza
formelor corelative naturii fac pasul spre desenul abstract, înțeles ca o sustragere de la
descriptivismul senzorial. Desenul *Cap de arlechin* păstrează vag însemnele realității.
Picasso înlocuiește părțile vizibile ale personajului cu unități formale dreptunghiulare
și curbe, echivalente funcțiilor vizuale percepute. Același procedeu de extragere și re-
compunere figurală intervine în desenele *Violonist* și *Bărbat cu chitară*, studiu pentru o
sculptură. Planurile valorate nu reliefează, ci estompează volumele, realizând un con-
trast plat și subliniind verticalitatea ritmică a lucrărilor. Ca și Braque, Picasso introdu-
ce în compozițiile sale fragmente de realitate, prin colarea decupajelor din ziar, tapet,
furnir, materiale textile. El degrevează astfel forma de povara materialității.

Diversele materiale sunt alăturate desenului ca eșantioane, fie în scopul texturării
și vibrării optice a imaginii, fie indicând chiar materialul constitutiv al obiectului. Re-
feritor la această modalitate plastică, Hofmann notează că elementele colate „sunt o
punte de legătură între conținuturile percepției și un limbaj de semne dedus, în mod
evident, de reprezentare”⁵⁵. Utilizând de regulă cărbunele, artistul desenează, prin in-



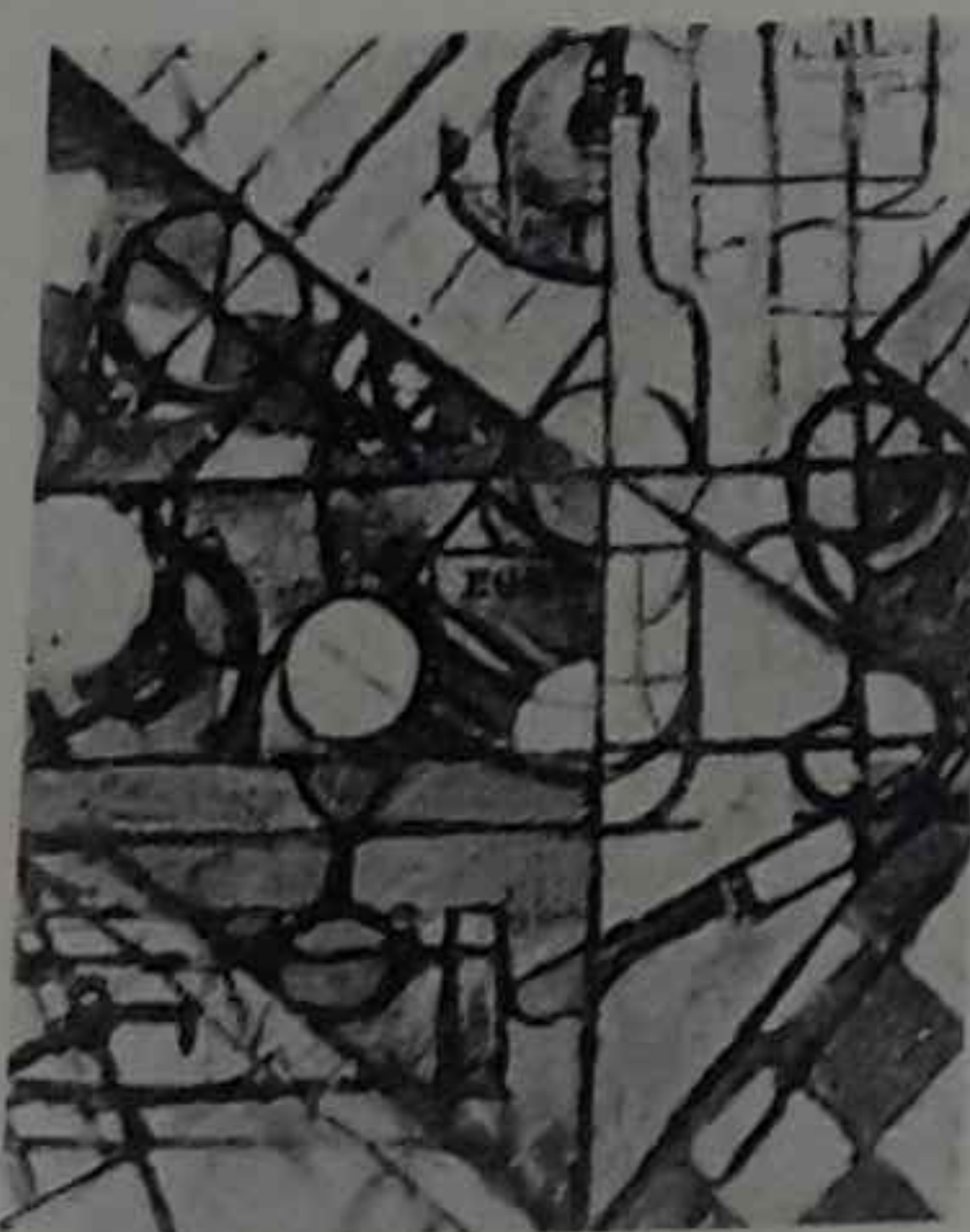
Pablo Picasso - Cap de arlechin



Pablo Picasso - Violonist



Pablo Picasso - *Sticla de Baas, clarinet, vioară, jurnal și as de treflă*



Juan Gris - *Sticla de Bordeaux*



Jacques Villon - *Soldați în mers*

56 Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 33.

termeniul liniei, sugestiile obiectului perceput. Vizualizarea vocabularului plastic conferă autonomie mijloacelor de expresie specifice desenului, ce se afirmă nu numai în desenele propriu-zise, ci și în tablourile lui Picasso, ca, de pildă, în cel purtând titlul: *Sticla de Baas, clarinet, vioară, jurnal și as de treflă*. Punctul, linia, suprafețele de contrast, literele anulează reverberațiile picturale. Elementele sunt, practic, desenate pe un suport colat, tabloul fiind lipsit de orice modulație specifică picturii. Cât despre culoare, ea nu joacă nici un rol în economia compozițională, rezolvările plastice urmărind, cu strictete, problemele organizării structurale și ritmice. Să ne amintim aici de principiul lui Wölfflin, care face distincție între caracterul linear și cel pictural, prin aplicarea unei viziuni „în linii”, respectiv în „mase”⁵⁶, și să recunoaștem acel caracter tactil al imaginii, pe care îl asociază procedului linearizării. Imaginea tactilă o regăsim exprimată de Braque, așa cum am arătat deja, când vorbește despre intenția definirii plastice a unui „spațiu tactil”. Picasso aderă și el la o asemenea viziune, a cărei plasticitate rezidă în utilizarea conturului, ca limită a obiectului indicat. Picturile sintetic-cubiste picassiene, la care ne-am referit, pot fi astfel considerate desene pe suport textil, ele întrunind expresia caracteristică mai curând desenului decât picturii.

Juan Gris, ca reprezentant al cubismului sintetic, introduce în lucrările sale, alături de perspectiva plurioculară, ce condiționează perceperea obiectelor din mai multe unghiuri de vedere, elemente geometrice, precum cercul, dreptunghiul, triunghiul. Aceste structuri ritmează spațiul compozițional și, în egală măsură, intră în alcătuirea obiectelor reprezentate (*Sticla de Bordeaux*). Elementul valoric compartimentează spațiul plastic în registre aflate într-un echilibru dinamic. Elementele concrete se recunosc în lucrare prin anumite detalii, pe care artistul le păstrează, spațiile de legătură dintre ele sugerând mai mult corpul obiectelor și, prin urmare, lectura imaginii se face cu un aport de reconstituire din partea privitorului.

Desenele cubismului sintetic includ, în structura compozițională de tip montaj, materiale colate, ca, de pildă, fragmente de ziar sau simulacre ale acestora, prin introducerea unor texte scrise. Spațiul plastic se auto-definește, renunțând la evocarea lumii reale. Aportul creativ se bazează pe rigoare compozițională, prin crearea unor trasee și linii de forță ordonatoare.

Trecând în revistă alți doi aderenți cubiști, notăm că, în lucrarea lui Jacques Villon, *Soldați în mers*, personajele dispar în dinamica traseelor lineare, ce se contrapun pe direcții diagonale. Divizarea spațiului compozițional cu ajutorul liniei imprimă lucrării un caracter grafic. Fernand Léger nu renunță la reprezentarea tridimensională a obiectelor sale, dar alege aceeași perspectivă multiplă și ordonarea multistratificată a planurilor, astfel încât volumele sale apar mai degrabă ca elemente stilizate, independente de o sursă concretă posibilă (*Partida de cărți*).

Tendința spre abstractizare, prin ordonarea plastică lineară, pornind de la realitatea empirică, se manifestă în creația unui alt contemporan al cubiștilor, Piet Mondrian. Arta „nouă” – spune el – trebuie să continue ceea ce arta trecutului începuse deja:

«transformarea viziunii naturale».⁵⁷ Efortul de transformare a spiritualului din natură. Fondul natural al „realității”⁵⁸, prin operații succesive de „naturalizării”⁵⁹, prin operații succesive de „naturalizării”⁶⁰, prin operații succesive de „naturalizării”⁶¹, prin operații succesive de „naturalizării”⁶², prin operații succesive de „naturalizării”⁶³, prin operații succesive de „naturalizării”⁶⁴, prin operații succesive de „naturalizării”⁶⁵, prin operații succesive de „naturalizării”⁶⁶, prin operații succesive de „naturalizării”⁶⁷, prin operații succesive de „naturalizării”⁶⁸, prin operații succesive de „naturalizării”⁶⁹, prin operații succesive de „naturalizării”⁷⁰, prin operații succesive de „naturalizării”⁷¹, prin operații succesive de „naturalizării”⁷², prin operații succesive de „naturalizării”⁷³, prin operații succesive de „naturalizării”⁷⁴, prin operații succesive de „naturalizării”⁷⁵, prin operații succesive de „naturalizării”⁷⁶, prin operații succesive de „naturalizării”⁷⁷, prin operații succesive de „naturalizării”⁷⁸, prin operații succesive de „naturalizării”⁷⁹, prin operații succesive de „naturalizării”⁸⁰, prin operații succesive de „naturalizării”⁸¹, prin operații succesive de „naturalizării”⁸², prin operații succesive de „naturalizării”⁸³, prin operații succesive de „naturalizării”⁸⁴, prin operații succesive de „naturalizării”⁸⁵, prin operații succesive de „naturalizării”⁸⁶, prin operații succesive de „naturalizării”⁸⁷, prin operații succesive de „naturalizării”⁸⁸, prin operații succesive de „naturalizării”⁸⁹, prin operații succesive de „naturalizării”⁹⁰, prin operații succesive de „naturalizării”⁹¹, prin operații succesive de „naturalizării”⁹², prin operații succesive de „naturalizării”⁹³, prin operații succesive de „naturalizării”⁹⁴, prin operații succesive de „naturalizării”⁹⁵, prin operații succesive de „naturalizării”⁹⁶, prin operații succesive de „naturalizării”⁹⁷, prin operații succesive de „naturalizării”⁹⁸, prin operații succesive de „naturalizării”⁹⁹, prin operații succesive de „naturalizării”¹⁰⁰.

Mondrian deschide forma, dar nu a liniilor ortogonale sau curbe, eliberând sistemul, ordonat într-o rețea carteziană, grila trasată vizibil prin opoziția la caracterul linearității.

ualizarea vocabularului plastic con-
lesenului, ce se afirmă nu numai în
o, ca, de pildă, în cel purtând titlul:
nctul, linia, suprafețele de contrast,
e sunt, practic, desenate pe un su-
ecifică picturii. Cât despre culoare,
rezolvările plastice urmărind, cu
e. Să ne amintim aici de principiul
și cel pictural, prin aplicarea unei
em acel caracter tactil al imaginii,
a tactilă o regăsim exprimată de
intenția definirii plastice a unui
ne, a cărei plasticitate rezidă în
cturile sintetic-cubiste picassie-
e pe suport textil, ele întrunind
urii.

roduce în lucrările sale, alături
a obiectelor din mai multe un-
eptunghiul, triunghiul. Aceste
sură, intră în alcătuirea obiec-
ic compartimentează spațiul
nentele concrete se recunosc
za, spațiile de legătură dintre
ectura imaginii se face cu un

zițională de tip montaj, ma-
e ale acestora, prin introdu-
enunțând la evocarea lumii
prin crearea unor trasee și

ucrarea lui Jacques Villon,
neare, ce se contrapun pe
rul liniei imprimă lucrării
a tridimensională a obiec-
multistratificată a planu-
e stilizate, independente

pornind de la realitatea
biștilor, Piet Mondrian.
ecutului începuse deja:

«transformarea viziunii naturale».⁵⁷ Efortul artistului este orientat către descoperi-
rea spiritualului din natură. Fondul natural nu este negat, ci exploatat, în sensul „de-
naturalizării”⁵⁸, prin operații succesive de simplificare și schematizare a trăsăturilor
perceptuale fundamentale ale obiectului, până ce se ajunge la „forma esențială”. Pe
această traiectorie, artistul „supune natura și arbitrarul ei, căutând esența” – afirmă
Hofmann⁵⁹. O caută în desene și în picturi, prin linie, și o expune în mod concis. În
schitele și studiile din ciclul *Arbori*, Mondrian pleacă de la concretețea percepută a
realității, dar se îndepărtează de reprezentarea analitică și se îndreaptă spre un sinte-
tism bazat pe o structură riguroasă. Structuralismul sintetic perceptiv la care recurge
comportă, în opinia lui Hofmann, un grad de noutate prin „renunțarea la actul de
redare a realității prin experiență”⁶⁰. Este vorba de experiența de viață, care are însă
corespondență nu în formă, ci în operă ca totalitate, ca microunivers, aflat la unison cu
cosmosul. Conotația simbolică a arborelui ne dezvăluie, pe acest drum, o similitudine
între viață și artă: opera (corola) este hrănită cu seva acumulată din experiență (rădă-
cina), metaforă prezentă și la Klee, care neagă însă oglindirea în operă a parcursului
vital⁶¹. Mondrian susține necesitatea raportării la realul natural, ca mod de plecare în
căutarea forme ideale, eterne, pure, la care ajunge prin decantări repetate. Esența na-
turii rezidă în echilibrul contrariilor. Alternanța punct-contrapunct pare a fi principiul
ordonator al ritmului pus în joc în întreaga sa operă, începând cu seria arborilor. Verti-
cala și orizontala, ca de altfel și întâlnirea lor în semnul crucii, apar ca elemente domi-
nante în desenele copacilor și, mai apoi, în seria compozițiilor abstracte. Ele se afirmă
ca argumente plastice ale credinței în comuniunea originară, în opoziția și reuniunea
dintre principiul masculin și cel feminin: „Observând marea, cerul, stelele și pomii,
mi-a venit în minte ideea să indic funcția lor plastică cu ajutorul unor încrucișări de
verticale și orizontale”⁶². În aceeași viziune cosmogonică se situează tema copacului.
Între Cer și Pământ, artistul leagă materia de spirit, josul și susul prin verticalitatea
trunchiului și orizontalizarea ramurilor.

Mondrian deschide forma, dar nu fațetează spațiul, ci îl ritmează, după o geometrie
a liniilor ortogonale sau curbe, eliberate de obiect. Perceptul devine un construct logic,
sistematic, ordonat într-o rețea carteziană. La fel ca în desen, pictura este susținută de
grila trasată vizibil prin opoziția liniilor de forță, marcate cu duct gros, ce îi conferă
caracterul linearității.



Fernand Léger - Partida de cărți



Piet Mondrian - Copacul cenușiu

57 Victor Ieronim Stoichiță, *Mono-
grafia Mondrian*, Editura Meridia-
ne, București, 1979, pag. 10.

58 Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*,
pag. 11.

59 Werner Hofmann, *op. cit.*, pag. 95.

60 Werner Hofmann, *op. cit.*, pag. 95.

61 Conferința de la Jena, 1924, citat
de Felix Klee, în *Paul Klee*, Editura
Meridiane, București, 1975, pag.
193.

62 Apud Werner Hofman, *op. cit.*, pag.
93.

4. DESENUL CREATIV

În desenele de tip creativ accentul cade pe exploatarea facultăților imaginative și de memorie, reprezentarea fiind un „demers elementar și fundamental”⁶³ în cadrul acestora. În condițiile în care experiența senzorială imediată nu mai constituie o necesitate, artistul dobândește o independență față de realitate, ceea ce-i permite angajarea într-un proces creativ de restructurare a experiențelor vizuale anterioare. Desenul creativ îmbracă o varietate infinită de forme, între desenul realist și fantastic, figurativ și abstract, între desenul conotativ și cel denotativ, între notație și elaborare. El apare atât în stadiul incipient al procesului de creație, ca sursă în generarea ideii și formei plastice cu rol experimental, cât și ca etapă finală, ca modalitate expresivă de sine stătătoare, realizată cu mijloace grafice.

Desenul creativ se concretizează prin combinarea sau construcția mentală a unor imagini care fie poartă atribute ale realității, fie sunt de natură proiectivă. Acest mod de a crea se remarcă prin caracterul inovator și fabulatoriu. Spre deosebire de desenul de reprezentare, care este în bună măsură intuitiv, formele desenului creativ sunt de tip anticipativ-subiectiv, fiind înzestrate cu potențial expresiv și simbolic.

Aceste trăsături aduc în planul discuției problemele iconicității, ale raportului dintre obiect și semnul ce îl reprezintă și, de asemenea, ale stabilirii și definirii componentelor ce alcătuiesc structura relațională de semnificare.

Werner Hofmann face deosebirea dintre „imagine” și „configurație”. Hofmann conferă imaginii valențe „organice”, prin caracterul ei imitativ față de realitate, cu care stabilește prin urmare, o legătură pe bază de asemănare. Imaginile create în acest caz sunt imagini percepute. În cea de-a doua situație, configurația apare ca un rezultat al intervenției artistului asupra formelor naturii, în încercarea de a schimba „imaginea fenomenelor empirice într-o configurație acauzală, nereproducând formele, ci inventându-le cu de la sine putere”, stabilind între operă și realitate o legătură prin semnificare⁶⁴. Artistul dă naștere, astfel, unor imagini reprezentate și tinde să „instaureze simboluri”.

Utilizând terminologia propusă de Charles Morris, între *semnificat* (cel care desemnează conținutul de idei) și *semnificant* (cel ce reprezintă expresia concretă⁶⁵), putem deduce, în plan semiotic, o altă dublă relație, ce vizează gradul de iconicitate al semnului. La un pol se situează formele desenului mimetic/analitic (în extenso – desenul de reprezentare), ce comportă un grad maxim de asemănare între semnificat și semnificant. La celălalt pol se află formele desenului simbolic (în extenso – desenul creativ), cu grad minim sau nul de asemănare.

Detașat de realitatea imediată, desenul creativ proliferază în secolul al XX-lea, o dată cu diversificarea mijloacelor și tehnicilor de lucru, cu noile orientări și tendințe artistice, cu apariția unor tehnici noi, precum colajul, cu schimbarea funcțiilor artei și reconsiderarea statutului obiectului de artă. Accentul pus pe originalitatea expresi-

63 Pavel Popescu Neveanu, *op. cit.*, pag. 617.

64 Werner Hofmann, *op. cit.*, pag. 100, 101, 124.

65 Pentru aprofundarea acestui subiect, a se vedea Dan Grigorescu, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982, pag. 29 și urm.

ei, tendința de a folosi surse provenind din (reevaluarea raporturilor dintre rațional și dilecția fie spre arta abstractă, fie spre continue a desenului și dobândirii unui st

4.1. Desenul conceptual

Apare individualizat, în cadrul curentu acest tip de demers, derularea procesulu unei lucrări de artă. Desenul devine un i abordate și a subiectului, promovând i Prin adnotarea pe marginea imaginilor a unor stări sufletești, artistul analizea fenomen, ce aparțin fie lumii obiective la semnele grafice, ce conferă desenulu port imagistic cu caracter semiotic. Ce sumar, de schiță, un vocabular plastic curând informativ și conotativ decât d

Compoziția este aici condiționată sursa clarificării ideii puse în joc, des program prestabilit. Analiza morfolo dament perceptiv, atunci când artist al lumii înconjurătoare, dar, spre de la motiv nu constituie un scop în si teoretic și plastic.

Aflată la granița dintre semn și si Paul Klee ne oferă exemple semnific considerat un suprarealist, dar urm te -, Paul Klee caută esența lucrur vehiculează simbolul prin interme ză o a doua natură, o metarealitate semne și concepte, autentică în sti că „arta nu redă vizibilul, ci face vremii, când descoperirile științifi percepție. Klee își exprimă credin decât „un exemplu izolat”⁶⁶ din t semnificația, profunzimea lor ve teoretician și pedagog, el își clăd asupra imaginii, a procesului de propria realitate. Pentru Klee în

ei, tendința de a folosi surse provenind din medii cât mai diferite și non-tradiționale (reevaluarea raporturilor dintre rațional și irațional, prin studiile de psihanaliză, predilecția fie spre arta abstractă, fie spre cultura populară) au creat premisele redefinirii continue a desenului și dobândirii unui statut independent.

4.1. Desenul conceptual

Apare individualizat, în cadrul curentului artei conceptuale, inițiat în anii '60-'70. În acest tip de demers, derularea procesului de creație primează în fața formei ultime a unei lucrări de artă. Desenul devine un instrument de investigare intelectuală a temei abordate și a subiectului, promovând ideea, conceptul, stadiul germinativ al operei. Prin adnotarea pe marginea imaginilor a unor date exacte, observații, impresii sau a unor stări sufletești, artistul analizează, prin imagine și text, un fapt, un lucru, un fenomen, ce aparțin fie lumii obiective, fie universului subiectiv. Se face adesea apel la semnele grafice, ce conferă desenului aspectul unor caligrame și care devin un suport imagistic cu caracter semiotic. Cel mai adesea desenele conceptuale au un aspect sumar, de schiță, un vocabular plastic restrâns, ce intră în alcătuirea unui limbaj mai curând informativ și conotativ decât descriptiv-denotativ.

Compoziția este aici condiționată de rațiuni subiective și se concretizează pe măsura clarificării ideii puse în joc, desenul urmând un traseu mental și, adeseori, un program prestabilit. Analiza morfologică în desenul conceptual poate avea și un fundament perceptiv, atunci când artistul își propune ca temă de cercetare un fragment al lumii înconjurătoare, dar, spre deosebire de desenul analitic-perceptiv, raportarea la motiv nu constituie un scop în sine, ci o premisă în evoluția unui demers motivat teoretic și plastic.

Aflată la granița dintre semn și simbol, dar cuprinzându-le pe amândouă, opera lui Paul Klee ne oferă exemple semnificative în înțelegerea desenului conceptual. Nefiind considerat un suprarealist, dar urmărind același scop – al transcederii realității imediate –, Paul Klee caută esența lucrurilor, într-un proces aproape demiurgic. Suprarealiștii vehiculează simbolul prin intermediul imaginii figurative, iluzioniste, prin care creează o a doua natură, o metarealitate. Creația lui Klee este o lume metafizică, populată de semne și concepte, autentică în stil și în expresie și care își află temeiul în convingerea că „arta nu redă vizibilul, ci face vizibil”. Ea se consolidează în contextul cultural al vremii, când descoperirile științifice deschid orizontul spre alte lumi, dincolo de libera percepție. Klee își exprimă credința în parțialitatea lumii vizibile, care nu constituie decât „un exemplu izolat”⁶⁶ din întregul univers, în care lucrurile par a-și deversifica semnificația, profunzimea lor venind din „substanțializarea întâmplătorului”. Artist, teoretician și pedagog, el își clădește un demers propriu, bazat pe o seamă de reflecții asupra imaginii, a procesului de creație și a modalităților prin care artistul își creează propria realitate. Pentru Klee încercările teoretice, scrise într-un limbaj metaforic, nu

66 Cursul V de la Bauhaus, citat de Felix Klee, în *Paul Klee*, Editura Meridiane, București, 1975, pag. 172.

au ca scop instituirea unor reguli general valabile în artă, ci constituie o călăuză, pe de-o parte în dialogul său cu natura și pe de altă parte în cursurile sale: „Exercițiile teoretice – afirmă el – constituie un ajutor pentru clarificare, așa cum orice metodă teoretică este un ajutor pentru clarificare”⁶⁷. El proclamă un drum ce pornește de la baza lucrurilor, „nu de oriunde”, pentru a dobândi autenticul în artă. Devierea de la natură și de la observațiile asupra ei duce la sterilitate în creație, la forme moarte, lipsite de sensibilitate. Ceea ce interesează este o operă vie, iar la ea se ajunge prin descoperirea funcțiilor și a legilor naturii.

În prima versiune a *Confesiunii creatoare*⁶⁸ și în cursurile de la Bauhaus, Klee își exprimă primă considerația față de posibilitățile de expresie ale graficii și ale limbajului grafic. Teoriile sale sunt susținute prin desene și scheme grafice explicite, într-un demers didactic, în care adoptă metoda dezvoltării progresive a ideii plastice, de la simplu la complex, făcând comparația cu creșterea plantelor.

Dacă arta, în genere, este considerată o întrupare a experienței umane în semne, Paul Klee conceptualizează experiența sa de viață și relația cu natura, pe care le traduce în limbajul plastic. Discursul semantic este cuprins în notații vizuale, ce îi servesc drept suport în creație și în pedagogie. Simbolurile consacrate sau create de el (săgeata, ingerul, fulgerul, copacul, frunza, pendulul, sfârleaza, bagheta dirijorului⁶⁹) sunt forme epurate și sintetizate ale unei realități, transformate, prin abstractizare, în semne. Distanțarea de aspectul superficial al lucrurilor are loc prin organizarea de elemente compoziționale, după coordonate exclusiv plastice. Artistul consideră că semnele poartă în ele conținutul lucrurilor, iar asocierea imaginilor cu concepte exterioare lor este permisă doar ca o sugestie sau ca o coincidență a structurii organizate plastic.

În căutarea profunzimilor, Klee se raportează, ca și Mondrian, la Univers, privit ca un întreg, ca o comuniune a antagonicelor sale componente: haosul și cosmosul. Lumea întâmplării, pe care o simbolizează haosul, și lumea naturală, semnalată de cosmos, stabilesc ordinea și dezordinea lumii. Lor li se alătură arta, într-un mod complementar, instituind o ordine logică, rațională, în microuniversul artistului. Natura reprezintă un întreg, la fel ca și opera. Dar, în vreme ce, în natură, formele au o finalitate, în artă natura este „neformată”; „nu trebuie gândit la formă, ci la formare”, din spre „părțile mici spre cele mari”⁷⁰. Departea de a considera realitatea săracă în sugestii, Klee o găsește, totuși, „prea limitată, în contrast cu ceea ce a văzut în profunzime și cu ceea ce, mișcat, a resimțit (artistul, *n.n.*)”⁷¹. El condamnă publicul și critica de a nu fi îngăduitori față de atitudinea novatoare a artistului ce se detașează de modele. Klee recurge la metafora copacului, atunci când explică poziția artistului, ca mediator între natura-model și operă: „Artistul s-a ocupat – spune Klee – de această lume multiformă și presupunem că el și-a găsit într-o măsură oarecare locul, într-o mare tăcere. El este atât de bine orientat, încât este în măsură să ordoneze goana aparențelor și experiențelor. Această orientare în lucrurile naturii și ale vieții, această ordine cu multe încrengături și multiple ramificații vreau s-o compar cu sistemul radicular al copacului...”⁷²

67 Yvonne Hasan, *Paul Klee și pictura modernă*, Editura Meridiane, București, 1999, pag. 105.

68 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 78-79.

69 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 325.

70 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 106.

71 Conferința de la Jena, 1924, citat de Felix Klee, în *op. cit.*, pag. 193.

72 Conferința de la Jena, 1924, citat de Felix Klee, în *op. cit.*, pag. 193.

Artistul preia, așadar, funcția trunchiului. Prin natura, seva adâncurilor ce „năvălește”, dirijată, nu poate fi un raport de identitate, deoarece dimensiunea spirituală a artei este sugerată de diferențiate ale artei, cuprinse între „adâncime” și „suprafață”, dar nici nu „conduce”, doar „mijlocește”.

Integralitatea este una dintre opțiunile plasticității de elemente plastice. Klee definește elementul plastic pus în desele comparații cu muzica și armonia unei opere plastice, „construcțiile compuse”, a acuratețea exprimării: „Se poate scrie o foaie și, în acest sens, păstrarea unei purități egale decât logică”.

Limbajul abstractizat al semnelor este, pentru el, sursa producerii semnelor-imagini primează în artă este considerată „în primul rând generată de intermediul elementelor plastice: măsurabilă, calitate (culoarea), artistul e îndreptățit să acorde atenție la gruparea elementelor, atât de curată la locul lui și nici unul să nu-l prejudicieze”.

Klee susține că, în alcătuirea operei, act de necesitate, „prin pătrunderea în interiorul lucrului”⁷³. Desenele lui Klee, epurate de incertitudini, pe care le construiește analizând și spunând, de acolo de unde începe, poartă în mișcare⁷⁴ – este „prima dimensiune” al haosului: „punctul cenușiu”, care în sine este momentul inițierii călătoriei unei mișcări, al începutului, este germinat de devenirea. Pus în mișcare, se transformă în linie, cum că în natură nu există linii, ci „denaturate”, ca rezultat al abstracției culorilor⁷⁵. Pentru Klee, linia conferă potențialul grafic și expresia lineară a operei și vitalitate operei. Ea trebuie căutată în plante, la figura umană. În al doilea rând, scrisă aventura plastică a unui punct de linie o serie de comparații, alcătuită din: „O linie întreruptă sau articulată vedem cât de repede am ajuns: C”

al valabile în artă, ci constituie o călăuză, pe
 de altă parte în cursurile sale: „Exercițiile
 pentru clarificare, așa cum orice metodă te-
 . El proclamă un drum ce pornește de la baza
 andi autenticul în artă. Devierea de la natură
 litate în creație, la forme moarte, lipsite de
 eră vie, iar la ea se ajunge prin descoperirea

și în cursurile de la Bauhaus, Klee își ex-
 expresie ale graficii și ale limbajului grafic.
 scheme grafice explicite, într-un demers
 progresive a ideii plastice, de la simplu la
 ntelor.

rupare a experienței umane în semne,
 iată și relația cu natura, pe care le tradu-
 e cuprins în notații vizuale, ce îi servesc
 urile consacrate sau create de el (săgea-
 l, sfârleaza, bagheta dirijorului⁶⁹) sunt
 ansformate, prin abstractizare, în sem-
 lor are loc prin organizarea de elemen-
 lastice. Artistul consideră că semnele
 imaginilor cu concepte exterioare lor
 nță a structurii organizate plastic.

ă, ca și Mondrian, la Univers, privit
 ale componente: haosul și cosmosul.
 ul, și lumea naturală, semnalată de
 li se alătură arta, într-un mod com-
 n microuniversul artistului. Natura
 ne ce, în natură, formele au o finali-
 gândit la formă, ci la formare”, din-
 sidera realitatea săracă în sugestii,
 u ceea ce a văzut în profunzime și
 ndamnă publicul și critica de a nu
 ui ce se detașează de modele. Klee
 poziția artistului, ca mediator între
 lee – de această lume multiformă
 locul, într-o mare tăcere. El este
 e goana aparențelor și experien-
 această ordine cu multe încren-
 emul radical al copacului...”⁷²

Artistul preia, așadar, funcția trunchiului. Prin el se filtrează informația percepută în natură, seva adâncurilor ce „năvălește”, dirijată, spre operă. Între rădăcină și coroană nu poate fi un raport de identitate, deoarece funcții diferite au scopuri diferite. Dimensiunea spirituală a artei este sugerată de raportul dintre „Jos și Sus”, de funcțiile diferențiate ale artei, cuprinse între „adâncime și înălțime”. Artistul nici nu „slujește”, nici nu „conduce”, doar „mijlocește”.

Integralitatea este una dintre opțiunile plastice, sub care se adună o însemnată varietate de elemente plastice. Klee definește elementul plastic ca fiind un dat necom-pus. În desele comparații cu muzica și armoniile acesteia, el propune, pentru alcătuirea unei opere plastice, „construcțiile compuse”, asemeni simfoniilor, dar pledează pentru acuratețea exprimării: „Se poate stabili o foarte proprie îmbinare a uneia cu celelalte și, în acest sens, păstrarea unei purități egale, în mănuierea acestor mijloace, nu este decât logică”.

Limbajul abstractizat al semnelor este, pentru Klee, un limbaj conceptualizat. Proce-sul producerii semnelor-imagine primează în fața lucrurilor fixe, vizibil-definite; opera de artă este considerată „în primul rând geneză”, căci „nu se percepe ca produs”⁷³. Prin intermediul elementelor plastice: *măsurabile* (liniile), de *pondere* (clar-obscurul) și de *calitate* (culoarea), artistul e îndreptățit să construiască o lume de sine stătătoare, fiind atent la gruparea elementelor, „atât de curat și atât de logic, încât fiecare să fie necesar la locul lui și nici unul să nu-l prejudicieze pe celălalt...”⁷⁴

Klee susține că, în alcătuirea operei, artistul trebuie să recurgă la *deformare*, ca un act de necesitate, „prin pătrunderea în dimensiunile specifice ale elementului plas-tic”⁷⁵. Desenele lui Klee, epurate de încărcături vizuale inutile, se alcătuiesc din con-cepte, pe care le construiește analizând caracteristicile formale ale imaginii. „Încep, spune el, de acolo de unde începe, poate, forma plastică, de la punctul care se pune în mișcare”⁷⁶ – este „prima dimensiune” a formei. Punctul reprezintă simbolul plastic al haosului: „punctul cenușiu”, care întrupează „un concept de neconceput.” Punctul este momentul inițierii călătoriei unei idei sau a cuvântului. El ascunde potențialul mișcării, al începutului, este germinativ. Asemănat seminței, el constituie o premisă a devenirii. Pus în mișcare, se transformă în linie. Acceptând parțial părerea lui Delacroix, cum că în natură nu există linii, Klee recunoaște, totuși, prezența liniei în formele „denaturate”, ca rezultat al abstractizării și ca „hotar între două tonalități și pete de culoare”⁷⁷. Pentru Klee, linia conferă forță și dinamică lucrărilor. De aici decurge po-tențialul grafic și expresia lineară a picturilor sale. Expansiunea liniei asigură mișcare și vitalitate operei. Ea trebuie căutată în toate structurile organice ale naturii, de la plante, la figura umană. În al doilea curs de la Bauhaus, reprodus de Felix Klee, este de-scrisă aventura plastică a unui punct devenit linie. Artistul asociază diferitelor tipuri de linie o serie de comparații, alcătuind o poveste ce personalizează traiectoria unui duct: „O linie întreruptă sau articulată la opriri repetate.” Să ne uităm înapoi, ca să vedem cât de repede am ajuns: „Contra-mișcare”. Să ne oprim și să cântărim în minte

73 Felix Klee, *Paul Klee*, cursul VI de la Bauhaus, Editura Meridiane, București, 1975, pag. 171.

74 Felix Klee, *op.cit.*, pag. 188.

75 Felix Klee, *op. cit.*, pag. 184.

76 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 246.

77 Felix Klee, *op.cit.*, Jurnal (1907), pag. 86.

căile în diferitele direcții: „Fascicul de linii”. Un fluviu vrea să ne facă dificultăți și trebuie să ne folosim de o barcă: „Mișcare ondulatorie”. Mai sus s-ar fi aflat o punte: „Șir de arcade”. Dincolo întâlnim pe cineva cu aceleași concepții, tinzând, și el, într-acolo unde cunoașterea este mai mare. O vreme suntem de acord până în cel mai mic amănunt: „Convergență”. Aceasta nu va dăinui mult: „Divergență”. Curând spiritele noastre se infierbântă, la el ceva mai mult, la mine, mai puțin: „Diferența de expresie dintre două linii”. Străbatem un ogor proaspăt arat: „Suprafață străbătută de linii”. Pe urmă, o pădure. El se rătăcește, caută și face mișcarea clasică a câinelui în fugă. Nici eu nu mai sunt complet rece; deasupra unei regiuni de râuri plutește ceața: „Element spațial”. Curând se înseninează din nou. Ne întâlnim cu împletitori de coșuri: „Împletitură de linii”. În mijlocul lor se află un copilăș cu niște zuluți de tot hazul: „Mișcare elicoidală”. Mai târziu se face zăpușeală și negură: „Element spațial.” Un fulger în zare: „Linia în zig-zag”. De fapt, se mai văd stele deasupra noastră: „Câmp de puncte.”⁷⁸ Paragraful ci-zig-zag”. De fapt, se mai văd stele deasupra noastră: „Câmp de puncte.”⁷⁸ Paragraful ci-

tat este relevant și pentru gândirea lui Klee, în imagini asociative, în care se realizează modul de transpunere din planul narativ într-unul conceptual și apoi în cel expresiv plastic. Recunoaștem aici simplitatea și acuratețea mijloacelor la care artistul recurge în desenele sale, unde sunt puse de acord, în mod adecvat, „expresia elementelor formei” și „expresia organismului formal”⁷⁹. El urmărește suprapunerea formei cu spiritul conținutului și renunță la orice detaliu ce ar putea avea semnificație în lumea reală sau ar putea fi lipsit de o logică plastică.

Tipul de desen abordat de Klee îi servește în relevarea conceptului de planeitate, pe care o studiază în dialogul dintre linie și suprafață. El atribuie liniei desfășurate un caracter dinamic. Închisă, delimitând o suprafață, ea intră în componența figurii, devine „aparență a suprafeței”⁸⁰ și își pierde statutul de sine stătător. Referitor la linie, Klee ilustrează diferite ipostaze în care aceasta poate să aibă un aport principal sau secundar, să fie singulară sau însoțită de ducturi minore, cu care se intersectează sau se acompaniază în diferite raporturi. În relația linie-suprafață, cea din urmă se configurează din „plimbarea” celei dintâi, cursiv, dând naștere cercului sau figurilor de rotație. Cu întoarceri frânte la punctul de plecare, creează figuri angulare. Opoziția activ-pasiv este amplu dezvoltată în cursurile sale. Linia este activă, când se întreține singură în câmpul imaginii, și are un caracter mediu-activ, când suprafața pe care o construiește este lăsată în contur. Opacizarea figurii, umplerea ei, anulează vizibilitatea liniei și totodată energia ei dinamică.

Câmpurile lineare sau punctiforme apar ca structuri active, în desenele din seria *Gemenilor*. Traseul liniei urmărește o mișcare preluată de Klee din manevrarea „baghetei dirijorului”. Sinuoasă, ea se intersectează în mai multe puncte, într-un „du-te-vino” continuu. Suprafețele realizate prin „întrepătrundere sau îmbinare” de linii sunt activate gradual, din combinarea punctelor și a liniilor, într-o expresie grafică. Într-una din variante, linia circulă degajat în câmpul imaginii, efectul de suprapunere a planurilor provenind din juxtapunerile spațiilor delimitate de contur. Într-o a doua versiune, pla-

⁷⁸ Citat de Felix Klee, în *op. cit.*, pag. 168-169.

⁷⁹ Felix Klee, *op. cit.*, pag. 75.

⁸⁰ Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 254.

nurile conțin puncte, linii orientate diferit și valori diferite care creează un efect de „înainte-înapoi”, dinamic al imaginii. În cel de-al treilea desen, se propune introducerea unei gradații valorice moderate și plană, asigurând limita unor planuri ce apar ușor reliefate, este simplificată în descrierea suprapunerii a două planuri, nirea părților comune poate fi considerată o entitate mai complexă. Klee diferențiază, prin aceleași procedee, impresia spațialității. O rezolvare similară, folosită de el, regăsește în lucrarea *Mic bufon în transă* 3.

Un alt concept analizat de Klee este cel al creșterii, este schematizată geometric trecerea de la plan la volum, reprezentând ramificațiile ramurilor și, pe lângă acestea, frunzelor. Desenul se vrea a fi „tipizarea diferitelor forme”, la esența unei regresii dimensionale și energetice, din starea pasivă a orizontalei în cea activă a verticalei, verticalitatea trunchiului. Creșterea, ca o progresie, este ferite desene după frunze, de la care stabilește o progresie, în interacțiunea liniei, reprezentând axul de simetrie, palmate sau radiale a țesutului (masa) frunzei.

Problema perspectivei și a ritmurilor este tratată în mod similar. O serie de scheme abstracte însoțesc comentariile, urmând a fi urmează ochiul în „recepția” datelor imaginii, itinerarul lecturii, dictat de proeminența unor forme, spațiu și mișcare, pe care imaginea le conține, și geometrice, pentru explicarea diferitelor „forme” a structurii. El folosește apoi spirala, ca o formă progresivă. Diferențele perceptive ale formelor sunt exemplificate printr-un patrulater, proiectat pe această trame încep să se miște și să se schimbe, aceleași modificări, schimbându-și caracterul, culate însoțesc și explicațiile referitoare la ceea ce este perceput, în încercarea de a demonstra efectele unor linii unghiuri de percepție. Nu sunt numai linii, care trimiterile la muzică apar din nou, culorile cromatice. Este de remarcat în creația lui Klee raporturi de „măsură, pondere și calitate”, ingenuitatea formelor sale.

Preocupat atât de mult de desen și de creație, Klee, așadar, multor picturi același caracter

linii". Un fluviu vrea să ne facă dificultăți și trece
undulatorie". Mai sus s-ar fi aflat o punte: „Șir
cu aceleași concepții, tinzând, și el, într-acolo
me suntem de acord până în cel mai mic amănunț
nui mult: „Divergență”. Curând spiritele noas-
mine, mai puțin: „Diferența de expresie dintre
arat: „Suprafață străbătută de linii”. Pe urmă,
carea clasică a câinelui în fugă. Nici eu nu mai
i de râuri plutește ceața: „Element spațial”.
im cu împletitori de coșuri: „Împletitură de
ște zuluți de tot hazul: „Mișcare elicoidală”.
element spațial.” Un fulger în zare: „Linia în
noastră: „Câmp de puncte.”⁷⁸ Paragraful ci-
în imagini asociative, în care se realizează
ntr-unul conceptual și apoi în cel expresiv
ratețea mijloacelor la care artistul recurge
n mod adecvat, „expresia elementelor for-
rmărește suprapunerea forme cu spiritul
utea avea semnificație în lumea reală sau

în relevarea conceptului de planeitate,
suprafață. El atribuie liniei desfășurate
prafată, ea intră în componența figurii,
tutul de sine stătător. Referitor la linie,
poate să aibă un aport principal sau se-
minore, cu care se intersectează sau se
ie-suprafață, cea din urmă se configu-
aștere cercului sau figurilor de rotație.
ă figuri angulare. Opoziția activ-pasiv
e activă, când se întreține singură în
când suprafața pe care o construiește
ea ei, anulează vizibilitatea liniei și

turi active, în desenele din seria *Ge-*
ă de Klee din manevrarea „baghetei
multe puncte, într-un „du-te-vino”
re sau îmbinare” de linii sunt acti-
ntr-o expresie grafică. Într-una din
ectul de suprapunere a planurilor
ontur. Într-o a doua versiune, pla-

nurile conțin puncte, linii orientate diferit și valori tonale, astfel încât zonele textural
diferențiate creează un efect de „înainte-înapoi”, dar păstrează caracterul bidimensio-
nal al imaginii. În cel de-al treilea desen, se propune o contrazicere a planeității, prin
introducerea unei gradații valorice moderate și parțiale a suprafețelor. În acest caz, li-
nia asigură limita unor planuri ce apar ușor reliefate. Problema intersectării planurilor
este simplificată în descrierea suprapunerii a două cercuri. Forma rezultată din întâl-
nirea părților comune poate fi considerată o entitate aparte, ce prezintă o structurare
mai complexă. Klee diferențiază, prin aceleași procedee grafice, zonele comune, creând
impresia spațialității. O rezolvare similară, folosind linia cu un traseu continuu, se
regăsește în lucrarea *Mic bufon în transă 3*.

Un alt concept analizat de Klee este cel al creșterii. În desenul „copacului-parabolă”⁸¹
este schematizată geometric trecerea de la planul orizontal la cel vertical, prin diago-
nale, reprezentând ramificațiile ramurilor și, prin comparație, pe cele ale nervurilor
frunzelor. Desenul se vrea a fi „tipizarea diferitelor părți”⁸² ale motivului, reducerea lor
la esența unei regresii dimensionale și energetice, dinspre bază spre vârf. Forma trece
din starea pasivă a orizontalei în cea activă a oblicelor laterale, pentru a se restabili în
verticalitatea trunchiului. Creșterea, ca o progresie sau o regresie a forme, apare în di-
ferite desene după frunze, de la care stabilește, prin sinteza forme, o relație activ-pa-
siv, în interacțiunea liniei, reprezentând axul frunzei – principiul activ –, și a suprafeței
palmate sau radiale a țesutului (masa) frunzei – principiul pasiv.

Problema perspectivei și a ritmurilor este tratată prin analogie cu ritmurile muzicale.
O serie de scheme abstracte însoțesc comentariile referitoare la traiectoria pe care o
urmează ochiul în „recepția” datelor imaginii. Metafora „ochiul care paște”⁸³ relevă
itinerarul lecturii, dictat de proeminența unor părți asupra altora și a coordonatelor de
spațiu și mișcare, pe care imaginea le conține. Klee ajunge la a face calcule aritmetice
și geometrice, pentru explicarea diferitelor unghiuri, ce permit o „articulare superioa-
ră” a structurii. El folosește apoi spirala, ca bază pentru schemele radiale de receptare
progresivă. Diferențele perceptive ale forme, cauzate de modificări ale unei grile, sunt
exemplificate printr-un patrulater, proiectat pe o structură cadrilată. O dată ce liniile
acestei trame încep să se miște și să-și schimbe dimensiunile, figura conținută preia
aceleași modificări, schimbându-și caracterul. Construcții amănunțite și rigurose cal-
culate însoțesc și explicațiile referitoare la poziția privitorului, în raport cu obiectul
perceput, în încercarea de a demonstra crearea unor forme spațiale prin unirea diferi-
telor unghiuri de percepție. Nu sunt neglijate nici studiile asupra valorii și culorii, în
care trimitere la muzică apar din nou, în stabilirea intervalelor și a treptelor tonale și
cromatice. Este de remarcat în creația lui Klee preluarea din câmpul perceptiv a unor
raporturi de „măsură, pondere și calitate”, pe care artistul le manipulează conștient în
ingenuitatea formelor sale.

Preocupat atât de mult de desen și folosindu-l ca instrument de lucru, Klee imprimă,
așadar, multor picturi același caracter grafic. El aplică în pictură rezultatele demersului



Paul Klee - Gemeni



Paul Klee - Mic bufon în transă 3

81 Cf. Yvonne Hasan, op. cit., pag. 262.

82 Yvonne Hasan, op. cit., pag. 262.

83 Yvonne Hasan, op. cit., pag. 273.



Paul Klee - Om stigmatizat



Paul Klee - Toboșarul

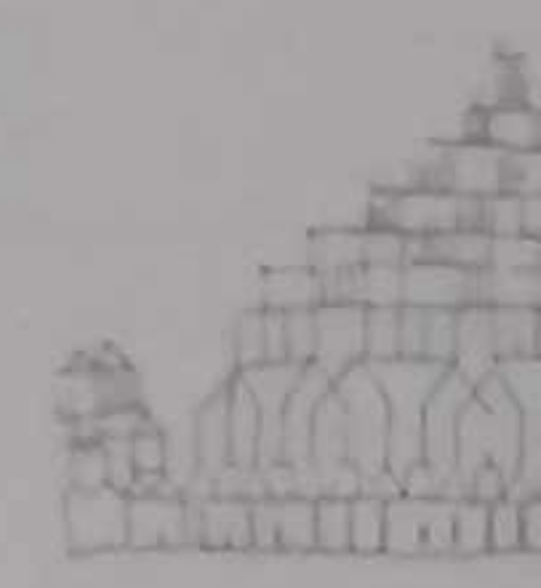
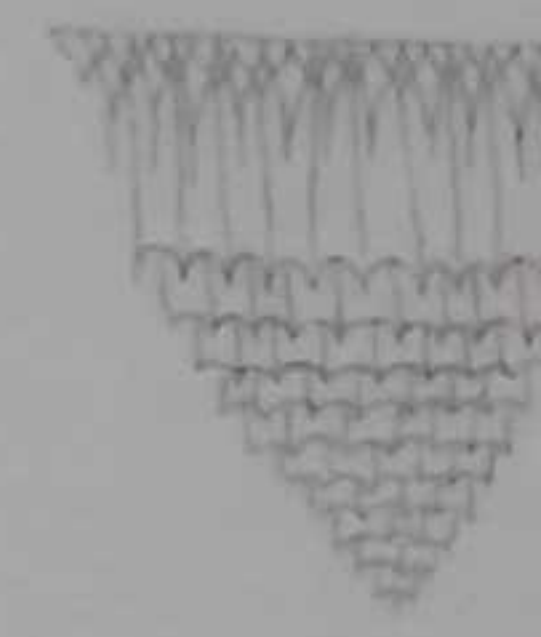
84 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 140.

85 Cf. Yvonne Hasan, *op. cit.*, pag. 141.

său conceptual, în evidențierea lineară a desenului. Figurile determinate grafic creează uneori structura logică a compoziției, alteori sunt suprapuse unor tente de culoare, articulând părți ale compoziției. În lucrarea *Om stigmatizat*, de pildă, portretul este redus la simplitatea cercului. Grila structurală parcelează suprafața și închide spațiul redus la aplicarea culorii. Klee apelează la cele trei modalități de activare energetică a suprafeței, prin conjugarea liniei, valorii și culorii. Principiul gradației: activ-moderat-pasiv, în calitatea liniei, se relevă în *Savantul*, unde linia, în postura ei închisă, demarcă ovalul feței, apoi, desfășurată fiind, desenează elementele acesteia și, în fine, este anulată prin contopirea cu fondul și prin preluarea tonalității acestuia. Expresie grafică are și pictura *Toboșarul*. Ductul gros, trasat în pensulă cu negru, desenează, printr-un semn, gestul de percuție al personajului. Cu ingenuitate infantilă, Klee sgrafitează, în stratul de culoare, un peisaj citadin, în *Pavilion cu steaguri*. Desenul copacilor evocă aici lecția creșterii plantelor. Compoziția se desfășoară în registre orizontale, spațiate într-un raport armonic, ce formează o scală de mărimi descrescătoare. Liniatura copacilor și a clădirii descoperă stratul de culoare profund și scoate la iveală irizările calde ale suportului. Lumina pare a străpunge din interior fondul întunecat al tabloului, prin fantele create de desen.

Geometria spațiului, rezolvată prin suprapuneri, apare în pictura *Oscilând înainte de înălțare*. Asemeni schițelor explicative, planuri rectangulare și activate optic de puncte sunt legate prin drepte, ce pleacă din fiecare colț, în trasee variate ca dimensiune. Ferm așezată în suprafața pânzei, geometria propusă creează un joc al spațiului plastic, prin percepția coordonatelor bidimensionale și tridimensionale. Primele elemente lizibile sunt liniile. La o primă citire, ele apar ca ritmuri ale suprafeței. Mai apoi, ochiul descifrează paralelogramele și transformă liniile în muchii ale unor planuri posibile, ce creează adâncime. Restructurând spațiul, la interferența dintre geometrie și creștere, Klee realizează desenul *Copac din sârme și surcele*.

Inclusă în raportul unitar-organic, problema *ritmurilor structurale* este studiată cu ajutorul calculelor numerice și al asocierilor muzicale. Structurile sunt numite „dividuale”⁸⁴, deoarece ele divid integralitatea suprafeței. Klee redă grafic unități ritmice, pornind de la un singur timp și continuând cu ritmuri binare și poliarticulate. Ritmul în doi timpi – primul tare, al doilea slab – are, de pildă, o comparație sonoră: „Sus, șoapte ușoare, jos, tunet puternic”⁸⁵. Divizarea suportului în șiruri orizontale simple apare în desenul *Dansul grilei*. Peste acest fundal, linia, care, prin răsucire, creează o siluetă, închide o rețea grilă. Distribuția egală a liniilor duce la o intensitate neutră și egală a întregului, în care figura se detașează doar prin atributele diferențiate ale celor două suprafețe. Desenul *Bătrân socotind* vehiculează densități lineare, orizontale, variate. Din contur pornesc, grupate din loc în loc, fascicule lineare, care modifică componenta valorică a suprafeței și creează astfel un efect de închis-deschis. Ritmurile simple, de un timp, intră și în alcătuirea șirurilor verticale și orizontale de pătrate egale, ce organizează câmpuri cadrilate. De la „dividual”, Klee ajunge la transpoziții „individuale”,

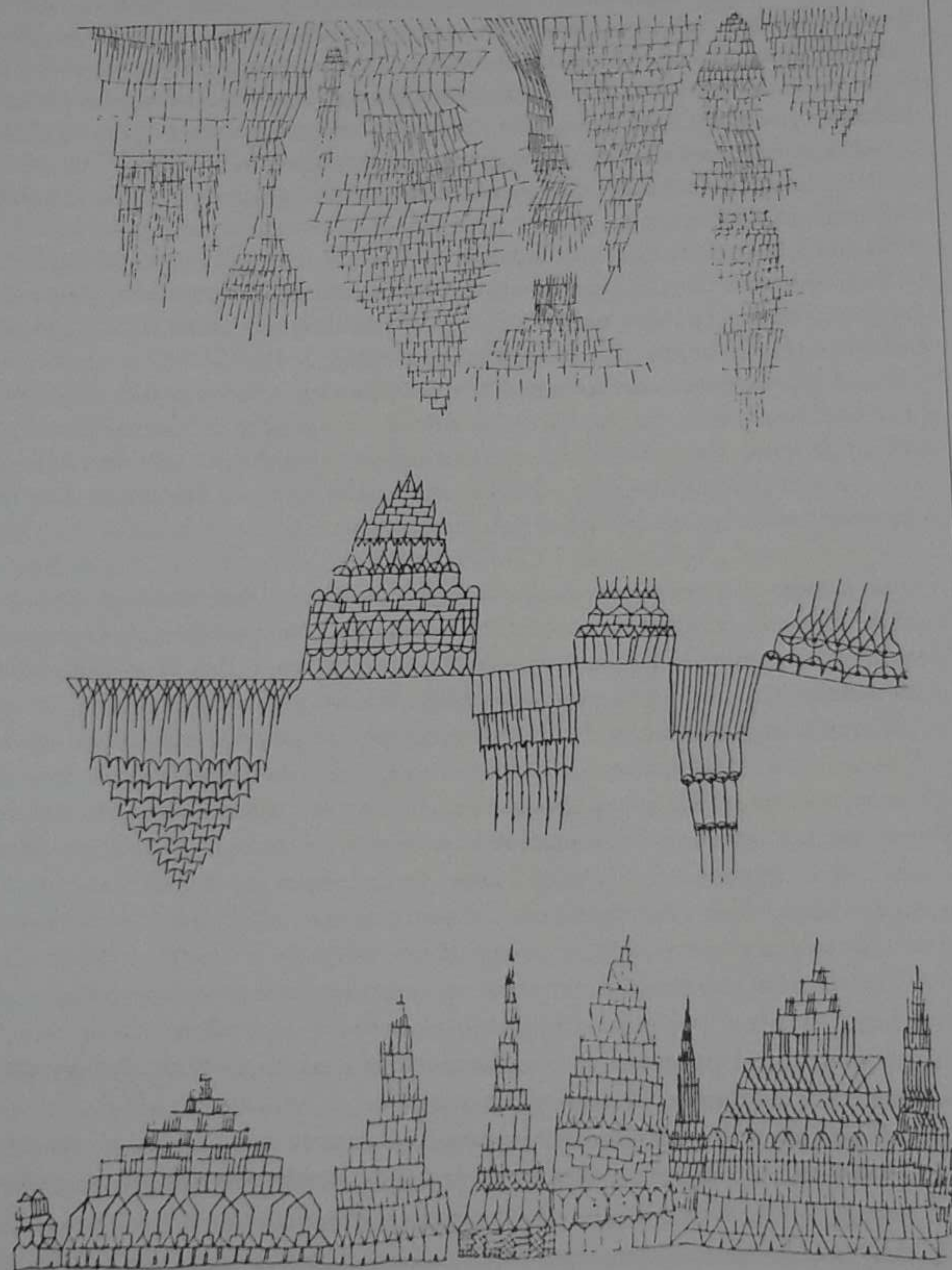


Paul Klee - Pagoda pe

ă a desenului. Figurile determinate grafic creează
alteori sunt suprapuse unor tente de culoare,
crarea *Om stigmatizat*, de pildă, portretul este
ucturală parcelează suprafața și închide spațiul
e trei modalități de activare energetică a supra-
lorii. Principiul gradației: activ-moderat-pasiv,
nde linia, în postura ei închisă, demarcă ovalul
elementele acesteia și, în fine, este anulată
ea tonalității acestuia. Expresie grafică are și
ensulă cu negru, desenează, printr-un semn,
nuitate infantilă, Klee sgrafitează, în stratul
steaguri. Desenul copacilor evocă aici lecția
ară în registre orizontale, spațiate într-un
imi descrescătoare. Liniatura copacilor și a
și scoate la iveală irizările calde ale supor-
fondul întunecat al tabloului, prin fantele

neri, apare în pictura *Oscilând înainte de*
i rectangulare și activate optic de puncte
lt, în trasee variate ca dimensiune. Ferm
ă creează un joc al spațiului plastic, prin
dimensionale. Primele elemente lizibile
i ale suprafeței. Mai apoi, ochiul des-
n muchii ale unor planuri posibile, ce
erferența dintre geometrie și creștere,

ritmurilor structurale este studiată cu
ale. Structurile sunt numite „dividu-
Klee redă grafic unități ritmice, por-
ri binare și poliarticulate. Ritmul în
i, o comparație sonoră: „Sus, șoapte
i în șiruri orizontale simple apare
re, prin răsucire, creează o siluetă,
ce la o intensitate neutră și egală a
butele diferențiate ale celor două
sități lineare, orizontale, variate.
neare, care modifică componenta
is-deschis. Ritmurile simple, de
ontale de pătrate egale, ce orga-
ge la transpoziții „individuale”,



Paul Klee - Pagode pe apă



Paul Klee - Copac din sârme și surcele

în care elementele constitutive formează rețele figurale individualizate. Un exemplu îl constituie desenul *Pagode pe apă*. Dantelate, formele piramidale sunt dispuse, alternativ, de-o parte și de alta a unui ax orizontal. Unitățile grafice, organizate pe rânduri, sunt alcătuite din combinații de linii drepte și curbe, paralele sau intersectate. Înrudite cu acest desen sunt *Ploaie* și *Orașul catedralelor*. În desenul *Ploaie*, Klee optează pentru plasarea elementelor de structură în trepte, așezate sub linia bazei orizontale. Această răsturnare a formelor creează o vibrație și un efect de instabilitate și cădere, asemeni ploii.

Dialogul dintre dividual și individual este reluat în pictura cu titlul *Tablou de pere-te*. Pe fondul cadrilat, în culoare, sunt proiectate structuri linear-ritmice romboidale, dreptunghiulare și în arcade mici, ce formează o textură variată. Liniatura în alb reprezintă partea individuală; fundalul – partea dividuală.

Cu câteva excepții – seria lucrărilor în care tratează strict problemele valorice ale culorilor (*Timp dublu*, *Singur*, *Eros*), pe cele ale armoniilor cromatice (*Drum principal*, *drumuri laterale*, *Armonie în patru colțuri*) și pe cele combinate (*Ritmuri de forță și liber*) –, pictura lui Paul Klee este puternic marcată de viziunea lineară, urmare firească a demersului său conceptual, exprimat, preponderent, prin sintetismul desenului.

Un alt exponent al artei conceptuale este Josef Beuys. Atât în desen, cât și în performance-uri – componente importante în creația sa –, Beuys vehiculează propriile teorii despre artă, evidențiind, prin tangența la noile curente, o abordare liberă a reflecțiilor sale, cu tehnici și materiale nonconformiste. Marcat de disoluția socială, Beuys propune, în manifestările artistice de orice natură – performance, instalații, sculptură, desen –, o *reconciliere socială*, numitorul comun fiind arta, cu toate funcțiile sale. În același spirit fraternitar, el afirmă că „fiecare om e un artist”, recunoscând potențialul creativ al oricărui individ, singurul în măsură să transforme societatea. Relaționată artei sale, această ideologie modifică înțelesul artei tradiționale, privită ca o abordare inertă a realității. Ea conferă viziunii sale consubstanțialitatea tuturor domeniilor vieții și activității umane, acceptate ca fiind „câmpuri ale creației”.

Artistul înlătură granița dintre arte și, reunindu-le într-un sincretism primordial, lansează conceptul lărgit de artă. De altfel, această întoarcere către un stadiu inițial, printr-o continuă mișcare între prezent și trecut, constituie o altă substanță ideatică a lucrărilor sale, regăsită în semne și simboluri.

Arta lui Beuys face uz de realitate, dar tot ceea ce vine din ea și pleacă înspre ea trece prin actul purificator al artistului și operei. Acest act înlătură posibilitatea artei de a deveni realistă. Atât în desene, cât și în performance-uri, el folosește un arsenal figurativ, cu precădere în tematica ce abordează figura umană, din desene, și în obiectele de tip ready made, în performance-uri. Realismul este înlăturat, prin atribuirea unor funcții simbolice imaginii, întreaga sa artă fiind de natură simbolică. Semnificația obiectelor vine din convingerea lui Beuys că „munca artistului este o reflecție asupra

propriei suferințe și istorii”, ceea ce încarcă obiectele și creații autobiografice, istorice și mistice.

În performance-uri și instalații, semnificația obiectului este intrinsec materialelor neconvenționale folosite (căldură, dar și izolare), mierea (văzută ca produs social al amerindienilor, albinele – echivalent al societății), marea organismului viu, fiziologia internă a corpului (viața cotidiană), recipiente conținând sare (simbol al altor efecte personale).

O altă preocupare a lui Beuys o constituie tema polarității și contrariilor, asociată cu semnificații ale unei mitologii apuse, temă prezente în performance-uri. Beuys examinează și polaritățile sociale, economice și politice, o posibilă reconciliere între culturi, prin metafizică, prezentă în acțiunile sale, fiind mesagerul între cele două lumi, semnificând scindarea bisericii între Roma și Bizanț.

În creația lui Beuys, lipsită de prejudecăți stilistice, și performance-ul particularizează o serie de simptome sociale asupra creației. Ambele manifestări generează în care ideea este mai importantă decât obiectul, o sursă declanșatoare de idei. Pentru el, desenul este și articulat: „scopul cheie este de a genera idei de brainstorming” – cum afirmă însuși artistul. Totuși, potențial artistic de bază, desenul nu este o finalitate.

Într-o analiză comparată a desenelor și acțiunilor, se poate observa cum Beuys extrage potențialul dintr-un act personalizat (urmând firul expresionismului), și îl transformă în acțiuni propun, mai degrabă, o renunțare la actul artistic, în sensul artei pop, a realității, particularizează prin valențele simbolice pe care le are la amprenta personală a artistului. Desenele, fiind impulsuri, deschideri, sugestii către o realitate, în desen, experiența personală este de natură socială, experiența socială este cea care determină formele. Beuys tratează subiecte familiare, cum sunt: *Capul mamei*, *Convergență* etc., tratând fragilitatea și performanța ca: *Pompa de miere la locul de muncă*, *rica likes me* el propune o tematică socială, a culturii sau a războiului din Vietnam și a

tele figurale individualizate. Un exemplu, formele piramidale sunt dispuse, alter-Unitățile grafice, organizate pe rânduri de linii drepte și curbe, paralele sau inter-Drăgul catedralelor. În desenul *Ploaie*, Klee ară în trepte, așezate sub linia bazei ori-o vibrație și un efect de instabilitate și

uat în pictura cu titlul *Tablou de pere-* structuri linear-ritmice romboidale, textură variată. Liniatura în alb repre-

atează strict problemele valorice ale moniilor cromatice (*Drum principal*, e combinate (*Ritmuri de forță și libe-* viziunea lineară, urmare firească a t, prin sintetismul desenului.

uys. Atât în desen, cât și în perfor-Beuys vehiculează propriile teorii te, o abordare liberă a reflecțiilor de disoluția socială, Beuys propu-nance, instalații, sculptură, desen cu toate funcțiile sale. În același recunoscând potențialul creativ ocietatea. Relaționată artei sale, privită ca o abordare inertă a uturor domeniilor vieții și acti-

nt-un sincretism primordial, arcere către un stadiu inițial, uie o altă substanță ideatică a

ne din ea și pleacă înspre ea t înlătură posibilitatea artei -uri, el folosește un arsenal nă, din desene, și în obiec-e înlăturat, prin atribuirea ară simbolică. Semnificația ului este o reflecție asupra

propriei suferințe și istorii", ceea ce încarcă obiectele și materialele folosite cu semnifi- cații autobiografice, istorice și mistice.

În performance-uri și instalații, semnificația obiectelor transcede obiectul real. Sim- bolul este intrinsec materialelor neconvenționale folosite, precum fetrul (simbolizând căldură, dar și izolare), mierea (văzută ca produs social), animalele (coyotul – simbol al amerindienilor, albinele – echivalent al societății), grăsimile (simbolizând transfor- marea organismului viu, fiziologia internă a corpului uman), sănii și lopeți (elementele vieții cotidiene), recipiente conținând sare (simbol al morții și materiei cristalizate), alte efecte personale.

O altă preocupare a lui Beuys o constituie tema dualității dintre *materie* și *spirit*. Beuys pare fascinat de polarități și contrarii, asociind inedit obiecte ale cotidianului cu semnificații ale unei mitologii apuse, temă prezentă în performance-ul *Eurasia*. El examinează și polaritățile sociale, economice și politice, scindarea est-vest, propunând o posibilă reconciliere între culturi, prin metafizică. Iepurele mort este o frecventă prezență în acțiunile sale, fiind mesagerul între cele două culturi. Apare semnul crucii, semnificând scindarea bisericii între Roma și Bizanț.

În creația lui Beuys, lipsită de prejudecăți stilistice, componistice, tehnice, desenul și performance-ul particularizează o serie de similitudini, determinate de o teorie per- sonală asupra creației. Ambele manifestări generează idei. În spiritul conceptualist, în care ideea este mai importantă decât obiectul finit, Beuys tratează desenul ca pe o sursă declanșatoare de idei. Pentru el, desenul este un impuls creativ, materializat și articulat: „scopul cheie este de a genera idei și energie creatoare prin procesul de brainstorming” – cum afirmă însuși artistul. Tot el spune: „în desen se găsește un po- tențial artistic de bază, desenul nu este o finalitate, ci un punct de plecare”.

Într-o analiză comparată a desenelor și acțiunilor sale, se poate constata că, în vre- me ce desenele își extrag potențialul dintr-un sine profund, interiorizat și puternic personalizat (urmând firul expresionismului), obiectele și întregul arsenal tehnic folo- sit în acțiuni propun, mai degrabă, o renunțare la individual, o depersonalizare parți- ală a actului artistic, în sensul artei pop, a ready made-ului. Obiectele și materialele se particularizează prin valențele simbolice pe care le dețin, renunțând formal și tehnic la amprenta personală a artistului. Desenele, ca și acțiunile sale, sunt supuse reflecției, fiind impulsuri, deschideri, sugestii către o receptare creativă a temei propuse. Dacă, în desen, experiența personală este de natură psihologică, în performance-uri, expe- riența socială este cea care determină forma de reprezentare. Astfel, în desen, Beuys tratează subiecte familiare, cum sunt: *Cap V.B.*, *Limba lui L.*, *Capul clarvăzătoarei*, *Fetus ca mamă*, *Convergență* etc., tratând fragilitatea omului, perenitatea vieții în general. În performance-uri ca: *Pompa de miere la locul de muncă, 24 de ore*, *I like America and Ame- rica likes me* el propune o tematică social-politică, o revoltă împotriva industrializării culturii sau a războiului din Vietnam și a înstrăinării omului în sistemul capitalist.



Joseph Beuys - Capul clarvăzătoarei

4.2. Desenul simbolic

Configurațiile desenului simbolic au o cauză
terminările care ni se par relevante pentru ex

1. intenția creatorului de a introduce în poartă o anumită semnificație sau care rului, calea către o interpretare semn un desen cu valențe artistic-expresive
2. codificarea vizuală a unor informații unor enunțuri arbitrare, cu ajutorul s
3. necesitatea găsirii unor echivalențe g tă, în formă vizuală, a unor convenți că, tehnică, informatică etc.; funcții rent informative și operaționale.

Istoria artelor vizuale ne arată că existele artistice ce propun sondarea întors luma metafizică, situată dincolo de bari transmite idei, mesaje, ce alcătuiesc cor Semnificația mesajului operei de artă e imaginii, vehicul vizual al ideii, expresie nește printr-un potențial interpretativ complexitatea reprezentării, permit asc tatelor percepției, ceea ce face ca desen să năzuiască spre abstractizare.

Unul dintre curențele ce se prevealează în opera, printr-un desen simbolic, este Primul manifest suprarealist, în care este prezentat automatism psihic pur, prin care se poate realiza prin orice mijloc a funcționării reale a gândului, de rațiune, în afara oricărei preocupări practice, pe credința în realitatea superioară a gândului, până la el, pe atotputernicia visului, pe care se rezolvă definitiv toate celelalte mecanisme psihice. Rezolvarea principalelor probleme ale vieții este realizată prin romantism și din mișcarea simbolismului.

Un rapel în timp ne îndrumă spre
în arta modernă, ce se află în des-
Lascaux, Font de Gaume, Saint M-
incizate pe perete, în piatră, os sa-
naturii. Linearizarea desenului, a

4.2. Desenul simbolic

Configurațiile desenului simbolic au o cauzalitate multiplă. Enunțăm trei dintre determinările care ni se par relevante pentru expresia desenului:

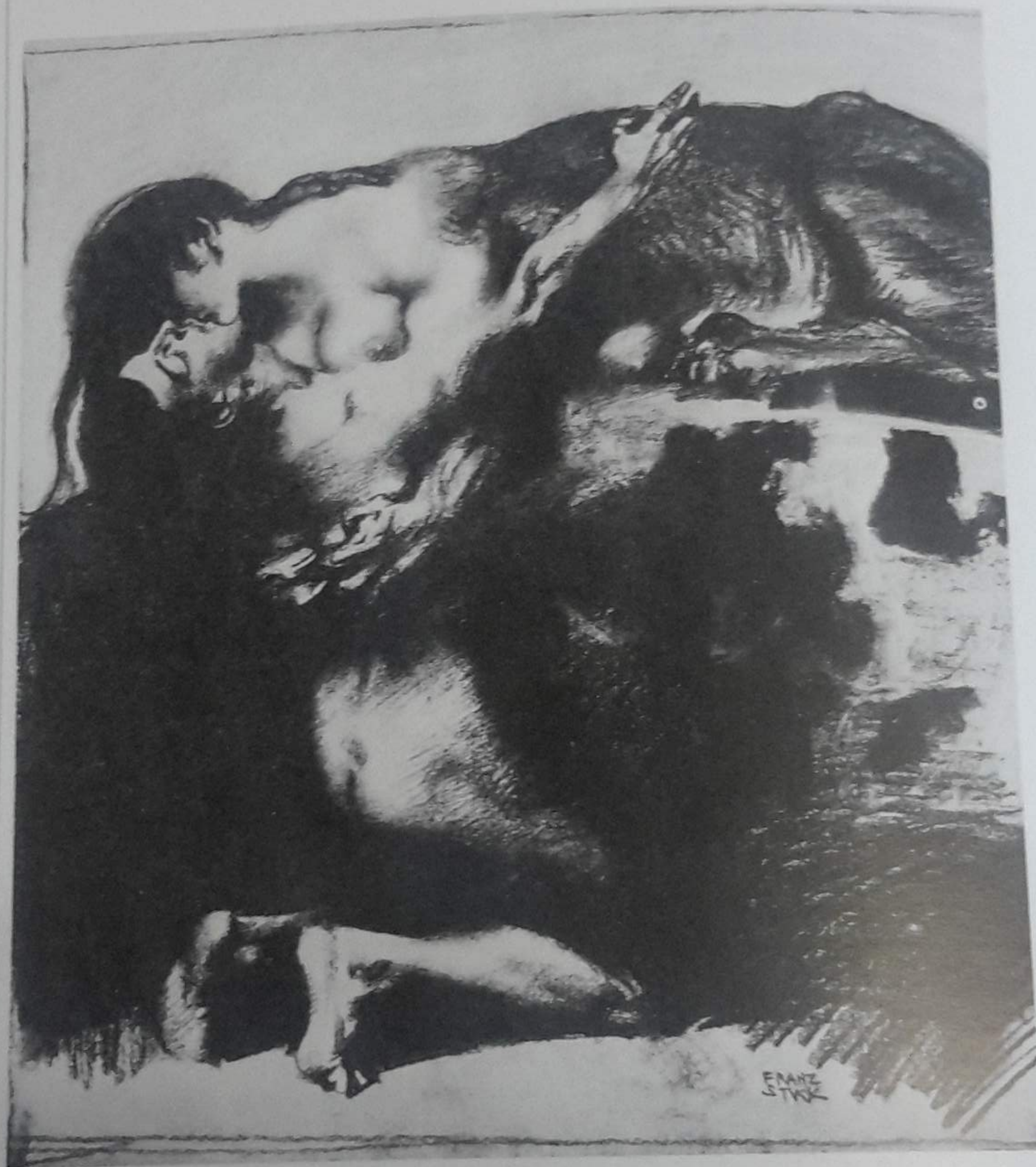
1. intenția creatorului de a introduce în arealul vizual noi forme, care să poarte o anumită semnificație sau care să deschidă, în conștiința receptorului, calea către o interpretare semnificativă; rezultatul este, de regulă, un desen cu valențe artistic-expresive;
2. codificarea vizuală a unor informații intenționale, convenționale sau a unor enunțuri arbitrare, cu ajutorul semnelor grafice;
3. necesitatea găsirii unor echivalențe grafice pentru exprimarea comprimată, în formă vizuală, a unor convenții, reguli, provenind din sfera științifică, tehnică, informatică etc.; funcțiile acesui tip de desen sunt preponderent informative și operaționale.

Istoria artelor vizuale ne arată că există o componentă simbolică în toate curente artistice ce propun sondarea introspectivă a eu-ului și manifestă interes pentru lumea metafizică, situată dincolo de barierele realului. Arta, ca mijloc de comunicare, transmite idei, mesaje, ce alcătuiesc corpusul de conținut al oricărei forme de artă. Semnificația mesajului operei de artă este transmisă privitorului prin intermediul imaginii, vehicul vizual al ideii, expresie concretă a acesteia. Desenul simbolic se definește printr-un potențial interpretativ ce lasă loc unui conținut echivoc. Formele, în complexitatea reprezentării, permit asocieri imaginative bogate în locul redării rezultatelor percepției, ceea ce face ca desenul simbolic, în varianta îndepărtării de natură, să năzuiască spre abstractizare.

Unul dintre curente ce se prevalează cu consecvență de conținutul ideatic pus în operă, printr-un desen simbolic, este suprarealismul. André Breton publică în 1924 Primul manifest suprarealist, în care enunță o definiție a mișcării: „Suprarealism. Automatism psihic pur, prin care se propune exprimarea, fie verbală, fie prin scris, fie prin orice mijloc a funcționării reale a gândului în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale. Suprarealismul se bazează pe credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociații, trecute cu vederea până la el, pe atotputernicia visului, pe jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie acestora, în soluționarea principalelor probleme ale vieții...”⁸⁶ Direcțiile artei suprarealiste descind din romantism și din mișcarea simbolistă, al căror univers spiritual îl preiau.

Un rapel în timp ne îndrumă spre filonul simbolic cel mai îndepărtat, cu rezonanțe în arta modernă, ce se află în desenele rupestre de la Altamira, La Pileta (Spania), Lascaux, Font de Gaume, Saint Marcel sau Lorthet (Franța). Imaginile desenate ori incizate pe perete, în piatră, os sau corn, aveau un rol magic, de dominare a forțelor naturii. Linearizarea desenului, aspectul grafic, formele esențializate ne indică influ-

⁸⁶ Citat de Ion Biberi, în *Arta suprarealistă*, Editura Meridiane, București, 1973, pag. 22.



Franz Stuck - Sărutul Sfinxului

ența pe care formele de artă paleolitică și neolitică ale artei moderne. Neoprimitivismul, în care se regăsesc Matisse, artiști din grupul Nabis, iar mai apoi arta în registru formal, caracteristicile unei arte. Caracterul narativ al operelor simboliste și-a găsit în desen și în diverse tehnici grafice.

Precursor al suprarealismului, simbolismul, zică, precum și în artele vizuale, la sfârșitul secolului XX, sintetizează câteva trăsături comune nu doar și diverselor curente istorice ce au făcut în septembrie 1886, în suplimentul literar al revistei „simbolisti” pe poeții francezi considerați de al poeziei și al artei un aspect spiritual încă. Moréas considera că unicitatea simbolurilor este existent în afara lumii. Deși transcendența simbolistii includ în această categorie toate noastră perceptuală și care dobândesc un înțeles gic. Simbolismul propunea un univers estetic socială, marcat de ideile umaniste ale modernității în eternitatea artistică îndepărtată de realitate. Simbolistilor misterul universului uman interioare influențele lui Freud și Bergson. Izvoarele formele estetice ce stau sub incidența simbolismului (Sărutul Sfinxului).

Transcrierea stărilor sufletești dramatice, sentimentelor și construcțiilor logice. Acest proces fantastic și imaginărilor proliferă în artele stărilor nevrotice, depresive, fie în extaz, subordonată conținutului, ideii, configurației.

Atenția acordată conținutului aduce, în primul rând, preocupări diverse, situate atât la nivel psihic și la cel al expresionismului liber. Între alții: Puvis de Chavannes, Jean Delville, Arnold Böcklin, Simberg, Alfons Mucha ș.a. Coerența născută dintr-un contur, contrastul valoric puternic, creațiile obiectelor cu conotații existențialiste. De exemplu: Hodler, Bruno Schulz, František Kupka. Simbolistii expresioniști pun accentul pe integritatea formei, subordonând-o unui conținut lăuntric. Personajele, ca, de altfel, în



ența pe care formele de artă paleolitică și neolitică au exercitat-o asupra unor tendințe ale artei moderne. Neoprimivismul, în care se înscrie o parte a creației lui Gauguin, Matisse, artiști din grupul Nabis, iar mai apoi arta brută a lui Dubuffet reactualizează, în registru formal, caracteristicile unei arte sumare, redusă la o exprimare concisă. Caracterul narativ al operelor simboliste și-a găsit, în cazul a numeroși artiști, expresia în desen și în diverse tehnici grafice.

Precursor al suprarealismului, simbolismul, apărut în Europa atât în literatură, muzică, precum și în artele vizuale, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, sintetizează câteva trăsături comune nu numai diferitelor manifestări artistice, dar și diverselor curente istorice ce au făcut apel la principiile artei simbolice. La 18 septembrie 1886, în suplimentul literar al revistei *Le Figaro*, Jean Moréas îi numea „simboliști” pe poeții francezi considerați decadenti⁸⁷. El vedea în statutul simbolic al poeziei și al artei un aspect spiritual încă nedefinit și o stare sufletească difuză. Moréas considera că unicitatea simbolurilor constă în desemnarea unei absențe, a ceva existent în afara lumii. Deși transcendența este legată de aspectul gândirii religioase, simbolistii includ în această categorie toate lucrurile și fenomenele care ies din zona noastră perceptuală și care dobândesc un înțeles prin caracterul lor durabil și axiologic. Simbolismul propunea un univers estetic, cultural, aparte de realitatea istorică și socială, marcat de ideile umaniste ale modernismului. Credința în valorile individuale, în eternitatea artistică îndepărtată de realitatea circumstanțială, a adus în atenția simbolistilor misterul universului uman interior și stările limită ale inconștientului, sub influențele lui Freud și Bergson. Izvoarele romantice ale simbolismului se regăsesc în formele estetice ce stau sub incidența simbolului, a mitului, a alegoriei (Franz Stuck - *Sărutul Sfînxului*).

Transcrierea stărilor sufletești dramatice se opune, în viziunea simbolistă, raționamentelor și construcțiilor logice. Acest procedeu dă naștere unor scene, în care lumea fantastică și imaginară proliferază în asocieri bizare, ireale, cu surse imagistice fie în stările nevrotice, depresive, fie în extaz și vis. Pentru simbolisti, forma trebuia să fie subordonată conținutului, ideii, configurând o altă realitate.

Atenția acordată conținutului aduce, în planul expresiei plastice și al repertoriului formal, preocupări diverse, situate atât la polul *figurativului idealizat*, riguros academic, cât și la cel al *expresionismului liber*. Între adepții perfecționismului formal să-i amintim pe Puvis de Chavannes, Jean Delville, Arnold Böcklin, Otto Greiner, Magnus Enckell, Hugo Simberg, Alfons Mucha ș.a. Coerența narativă a imaginii, detașarea clară a formelor prin contur, contrastul valoric puternic, creează un impact vizual pregnant și reliefează subiectele cu conotații existențialiste. De factură expresionistă sunt desenele lui Ferdinand Hodler, Bruno Schulz, František Kupka, Edward Munch, James Ensor sau Carlo Carrà. Simbolistii expresioniști pun accentul pe descompunerea formală, pe renunțarea la integritatea formei, subordonând-o unei mișcări interioare, limbajul fiind dictat de fluxul lăuntric. Personajele, ca, de altfel, întreaga atmosferă, sunt dematerializate, prin defor-

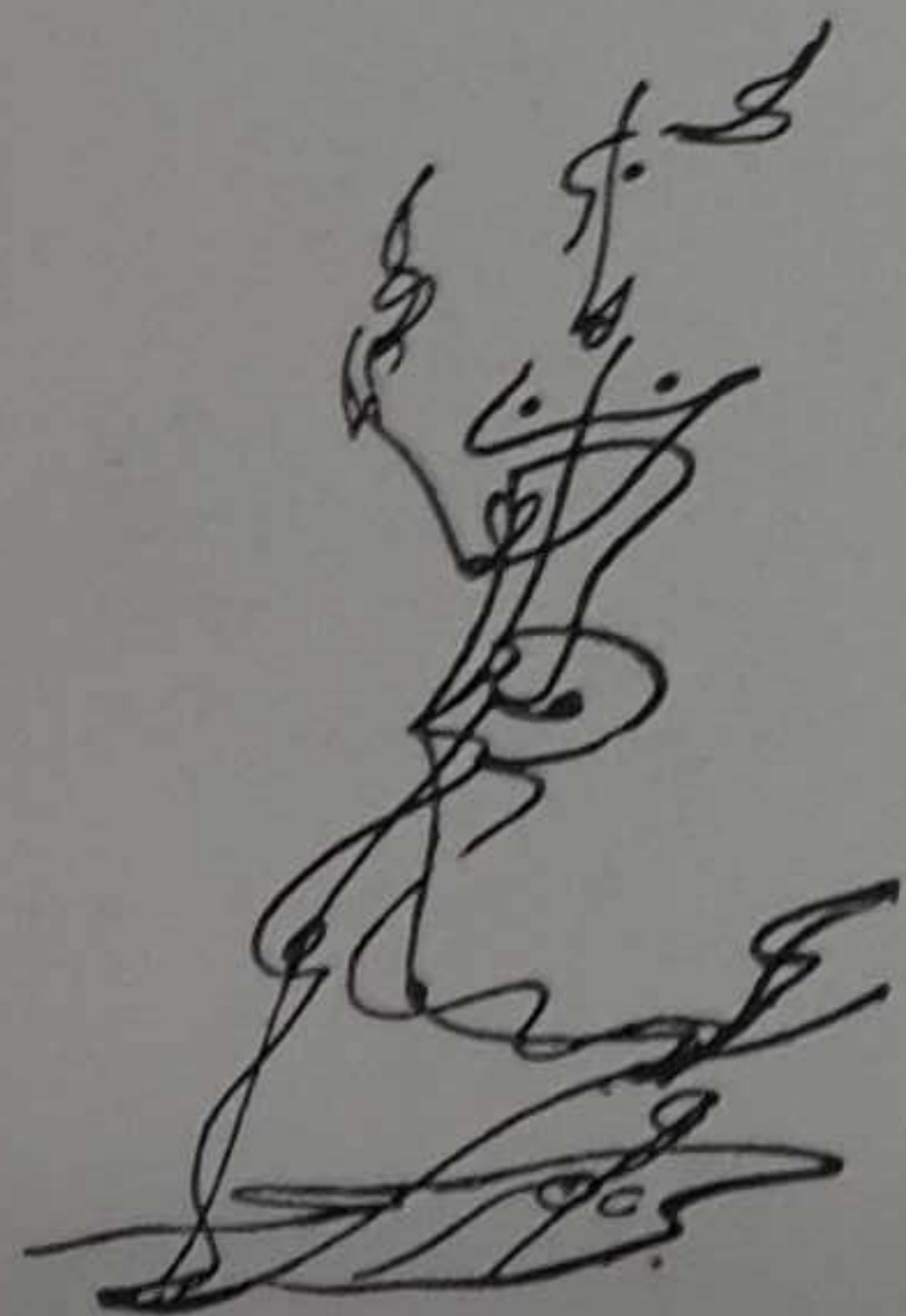
⁸⁷ Michael Gibson, *Symbolismus*, Taschen, Köln, 1995, pag. 32.

mări ale proporției corpului uman, prin expresivitatea fizionomică sau prin anularea grafică a detaliilor. Alți artiști recurg la soluții stilistice mixte, ca în cazul lui Gustav Klimt, care combină elemente de artă decorativă cu desenul academic și expresionist.

Ca precursor al simbolismului, artistul englez William Blake propune în desenele sale o lume demonică, pe care o creează prin mixarea formelor antropomorfe și zoomorfe, pentru a obține un imaginar bogat și inedit. Tehnica gravurii și desenul în peniță îi permit dezvoltarea detaliilor, imaginea dobândind veridicitate prin descrierea amănunțită a formei. Tot în perimetrul englez îi întâlnim, printre alții, pe Aubrey Beardsley, William Holman Hunt, Robert Burns, James McNeil Whistler. Variațiile stilistice merg de la desenul sintetic, linear, cu tentă decorativă, de influență Art Nouveau (Beardsley, Burns), la desenul caligrafic (Hunt) sau de atmosferă (Whistler). Astfel, componenta simbolică este prezentă fie la nivelul conținutului, fie la nivelul expresiei, fie în reuniunea celor două planuri. Artă suprarealistă recurge, în bună parte, la soluțiile simboliste și apelează, în elaborarea procesului creator, la aceleași surse: la stările onirice, la stările halucinante, de reverie, delir, la acel automatism mental, evidențiat de Breton, care dictează alăturarea de obiecte sau personaje într-o aparentă lipsă de sens. Spontaneitatea ideilor și absența principiilor tehnice survin în urma unei mobilități mentale dezinhibate, ce lasă liberă imaginația, într-un flux inspirat. Suprarealiștii nu fac din tehnica de lucru o preocupare aparte, dicteul automat dirijând fără opreliști gestul creator.

Desenele suprarealiste aduc în planul vizibilului o „realitate fantastică”, în care componenta realistă este susținută de reprezentarea credibilă a unor forme fabulatorii. Repertoriul tehnic nu diferențiază desenele simbolice suprarealiste de tehnica uzuală, artiștii folosindu-se de mijloacele propriei expresii plastice, cu excepția a două inovații: fumajul, introdus în desen de Wolfgang Paalen, și decalcomania, întrebuințată de Oscar Dominguez. Fumajul constă în lăsarea unor urme de către o flacăra pe un suport de hârtie, sticlă, pânză. Efectul de umbră astfel obținut alocă desenului o vibrație difuză. Decalcomania este procedeul prin care se așază o pată de cerneală, tuș sau culoare de apă pe o suprafață de hârtie, care, prin îndoire, determină o imprimare în oglindă a unei texturi aleatorii obținute prin presare.

Aparte sunt, însă, viziunea suprarealistă și virtualitatea unei lumi posibile, dincolo de realitatea empirică. Dacă, pentru realiștii secolului al XIX-lea, percepția coincide cu realitatea, pentru suprarealiștii secolului XX problema este cea a reprezentării „esenței realității, a trăirii ei subiective și, mai ales, a recreării acesteia în opera de artă”⁸⁸. Deși extrem de tactile, imaginile suprarealiste nu sunt de tip imitativ sau academic. Folosindu-se de procedeele de reprezentare a volumetriei, materialității și spațiului, în lucrări mai elaborate, sau de notația instantanee a ideilor, suprarealiștii configurează imagini cu alură concretă, posibilă. Paradoxul și stupefăcătoarea însoțesc spectacolul unei lumi atemporale, într-un univers imaginar, posibil, unde spațiul se eschivează de la rațiuni perspective renascentiste, iar figurile evadează în coordonatele subiective



André Masson - Desen (tuș, 1927)

spațiu-timp. Tentați de libertatea jocului de mișcării. Între ei: Giorgio De Chirico, Marc Chagall, Man Ray, Yves Tanguy, Victor Brauner, Salvador Dalí. André Masson schițează în tuș sinuoase. Victor Brauner își învăluie un grup tensionat, imprimându-le atitudini înspăimântate (Desen, 1930). Kurt Seligmann creează forme diferite regnuri. Materialitatea atipică a fiilor se asociază structurilor vegetale, conferă când veșmintele materiale ale altor conștienți prin lumea vizului, desenează un repertoriu distat. Caracterul deconectant al imaginii, acesta este atât o tehnică de incursiune în curentele anterioare (Kurt Seligmann).

Un alt aspect al desenului simbolic este canalul simbolurilor ce provin din zona științelor, în cazul semnelor grafice, remane al acestora, producerea lor fiind simbolul grafic (fie el convențional sau personal) valent optic, ce substituie un alt lucru. Simbolul grafic este o prezență abstractă, compusă și substituit. Semnul grafic este alcătuit din linii ce sintetizează fie o trăsătură obiectivă, fie o trăsătură subiectivă, față de acesteia. Decriptarea mesajului este un proces de codificare propus de artiștii limbajului desenului, recurg, adesea, la simboluri care conferă mobilitate, atât în viața reală, și, totodată, le dă posibilitatea răscolirii folosirii semnelor și a simbolurilor. Artiștii la ansamblurile perceptuale sunt comparate, la care se recurge în desenul semnelor, este cea cu limbajul verbal de-a face cu o constantă morfologie. Limbajul plastic semnele sunt invocate și ivesc cu fiecare operă în parte⁸⁹.

Desenul simbolic, reprezentat de expresionismul abstract, curentul suprarealist găsește unul dintre mijloacele de

viața fizionomică sau prin anularea gra-
stice mixte, ca în cazul lui Gustav Klimt,
enul academic și expresionist.

ez William Blake propune în desenele
mixarea formelor antropomorfe și zo-
inedit. Tehnica gravurii și desenul în
dobândind veridicitate prin descrie-
ez îi întâlnim, printre alții, pe Aubrey
James McNeil Whistler. Variațiile sti-
decorativă, de influență Art Nouveau
au de atmosferă (Whistler). Astfel,
conținutului, fie la nivelul expresiei,
istă recurge, în bună parte, la solu-
i creator, la aceleași surse: la stările
cel automatism mental, evidențiat
personaje într-o aparentă lipsă de
hnice survin în urma unei mobili-
ntr-un flux inspirat. Suprarealiștii
ul automat dirijând fără opreliști

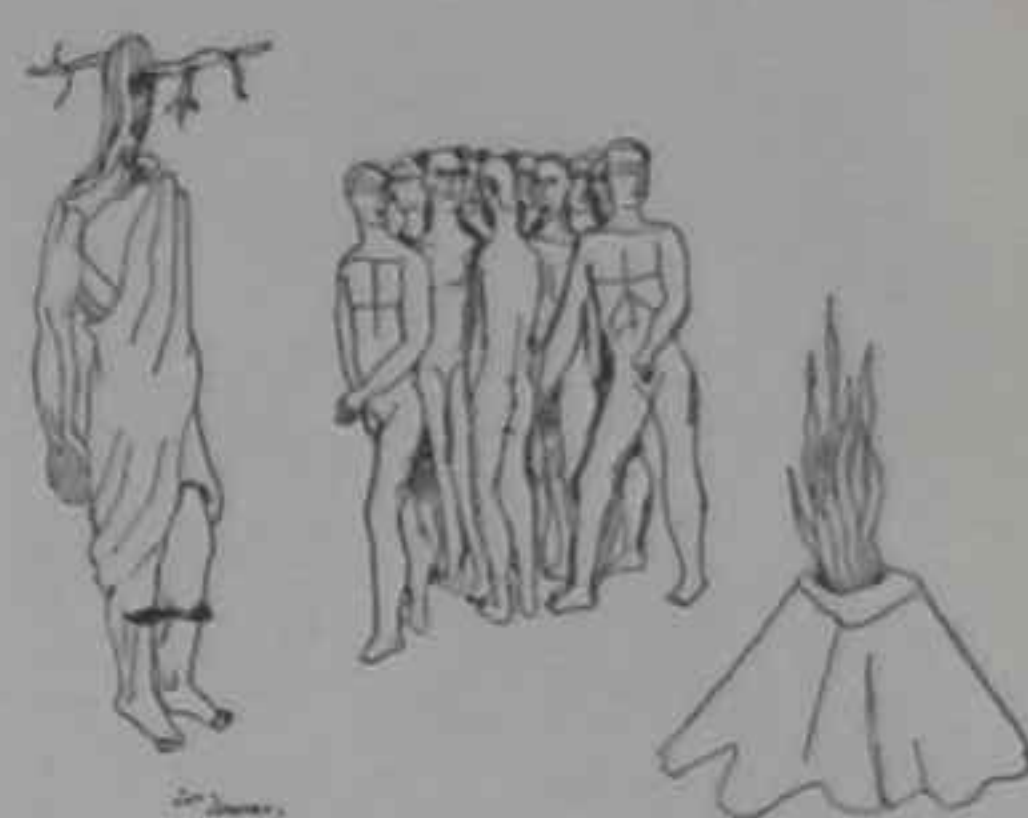
realitate fantastică", în care com-
ibilă a unor forme fabulatorii.
suprarealiste de tehnica uzuală,
tice, cu excepția a două inovații:
lcomania, întrebuințată de Os-
cătore o flacără pe un suport de
că desenului o vibrație difuză.
e cerneală, tuș sau culoare de
ină o imprimare în oglindă a

a unei lumi posibile, dincolo
IX-lea, percepția coincide cu
te cea a reprezentării „esen-
acesteia în opera de artă”⁸⁸.
tip imitativ sau academic.
materialității și spațiului,
lor, suprarealiștii configu-
oarea însoțesc spectacolul
de spațiul se eschivează de
n coordonatele subiective

spațiu-timp. Tentați de libertatea jocului de imagini, o serie de artiști s-au alăturat
mişcării. Între ei: Giorgio De Chirico, Max Ernst, André Masson, Wolfgang Paalen,
Man Ray, Yves Tanguy, Victor Brauner, Marc Chagal, René Magritte, Juan Miró, Sal-
vador Dalí. André Masson schițează în tuș figurine reprezentate într-un joc al liniei
sinuoase. Victor Brauner își învâluie un grup de personaje în mister, într-o atmosferă
tensionată, imprimându-le atitudini înspăimântate și opunându-le un personaj ireal
(Desen, 1930). Kurt Seligmann creează forme compozite, din fragmente aparținând
diferite regnuri. Materialitatea atipică a formelor zoomorfe și antropomorfe, cărora
li se asociază structurile vegetale, conferă imaginii un aspect echivoc, formele îmbră-
când veșmintele materiale ale altor conținuturi decât cele obișnuite. Man Ray, călător
prin lumea visului, desenează un repertoriu morfologic mai apropiat de realitatea ime-
diată. Caracterul deconectant al imaginilor, ce au ca sursă de inspirație visul, arată că
acesta este atât o tehnică de incursiune în subconștient, cât și un tărâm sumar explorat
în curente anterioare (Kurt Seligmann - *Vis în noaptea de 20 ianuarie 1937*).

Un alt aspect al desenului simbolic rezidă în utilizarea semnelor grafice. Dacă, în
cazul simbolurilor ce provin din zona științelor exacte, putem vorbi de semne conven-
ționale, în cazul semnelor grafice, remarcăm caracterul puternic individualizat, criptic,
al acestora, producerea lor fiind simultană actului de creație. Reținem aici că semnul
grafic (fie el convențional sau personalizat) este un element purtător de sens, un echi-
valent optic, ce substituie un alt lucru. Spre deosebire de simbolul figurativ, semnul
grafic este o prezență abstractă, comportând diferite grade de înrudire cu elementul
substituit. Semnul grafic este alcătuit, de regulă, din elemente lineare și/sau valorice,
ce sintetizează fie o trăsătură obiectivă a unei forme reale, fie o reacție subiectivă în
fața acesteia. Decriptarea mesajului transmis în acest mod presupune cunoașterea sis-
temului de codificare propus de artist. Artiștii, care își aleg ca modalitate de exprimare
limbajul desenului, recurg, adesea, la semnele grafice, al căror potențial expresiv-su-
biectiv le conferă mobilitate, atât în aria de reprezentare figurală, cât și în cea abstractă,
și, totodată, le dă posibilitatea racordării stărilor afective la cele raționale. Frecvența
folosirii semnelor și a simbolurilor în arta secolului XX are drept mobil renunțarea ar-
tiștilor la ansamblurile perceptuale tradiționale, în dorința evocării universului lăun-
tric. Comparația, la care se recurge, adesea, când se face referire la limbajul simbolic al
semnelor, este cea cu limbajul verbal. Dacă, în sistemul articulat de comunicare, avem
de-a face cu o constantă morfologică și sintactică, în construcția inteligibilă a frazei, în
limbajul plastic semnele sunt inventate și/sau readaptate la situații contextuale, ce se
ivesc cu fiecare operă în parte⁸⁹.

Desenul simbolic, reprezentat prin semnul grafic, va fi promovat cu precădere de
expresionismul abstract, curent pe care îl vom analiza în cele ce urmează și în care își
găsește unul dintre mijloacele de expresie desenul de reacție subiectivă.



Victor Brauner - Desen (1930)



Kurt Seligmann - Vis în noaptea de 20 ianuarie 1937

⁸⁹ Vom reveni, mai pe larg, la acest
subiect în capitolul IV, Semnul
grafic și teoria limbajelor.

4.3 Desenul de reacție subiectivă

Am analizat, până acum, două tipuri ale desenului de reprezentare: desenul conceptual și desenul simbolic. Am văzut diferitele grade de înrudire cu natura, pe care le comportă atitudinile artistice, și ponderea pe care percepția anterioară actului creației o are în elaborarea operei bazate pe reprezentare.

Numim acum *desen de reacție subiectivă* acea modalitate grafică de exprimare a unei viziuni spiritualizate asupra lumii, ce se realizează printr-un proces spontan de exteriorizare artistică, în care reprezentarea are rol determinant în configurarea imaginii.

Comparat cu desenul conceptual, desenul de reacție subiectivă absolvă imaginea de latura intelectualizată a investigației artistice, aspect logic care, adesea, se obiectivează, în sinteză geometrică, și răspunde aspirațiilor spirituale, printr-un suflu creativ lăuntric, lipsit de constrângere. Mai precis, accesarea spre planul superior al înțelegerii lucrurilor și transformarea lui în imagine se fac printr-un act de eliberare a unor necesități estetice interioare, constituite pe o bază intuitivă sau ca urmare a unui proces parțial controlat mental. Desenul de reacție subiectivă evocă un repertoriu de elemente nonfigurative, ce apar ca un răspuns al artistului, în încercarea de a-și materializa, vizual, în unități plastice echivalente, impulsurile și sentimentele. În registrul desenului, acestea devin semne și simboluri proprii fiecărui artist, inițiate și vehiculate de gestul nemijlocit al expresiei grafice. Renunțarea la obiect urmărește degajarea elementelor formale de constrângerile factorilor de similitudine cu subiectul și punerea în deplină libertate a vocabularului vizual.



Karl Schmidt-Rottluff - Peisaj la răscruce

Identificăm în demersul nostru două căi formale compatibile, de exprimare prin desen a vibrației subiective, dar diferite din perspectiva așezării acesteia în imagine. Prima este un act mnemonic, ce apelează la formele transfigurate ale realității. Cea de-a doua dă ascultare exclusiv ritmurilor interioare, care dictează întruparea, în forma lipsită de obiect. Subiectivismul relatării conținutului este caracteristic ambelor situații, artistul urmărind în desen o translatăre, în plan vizual, a celor mai profunde emoții. Reacția subiectivă facilitează exprimarea directă, necodificată, unde elementele grafice, menționate ca simboluri figurative sau semne informale, se află într-o co-relație cu conținutul, mai curând decât într-un raport de înlocuire. Semnele și simbolurile devin astfel elemente ale unui limbaj personalizat, abstract sau obiectual – în funcție de opțiunea pentru un anumit tip de imagine.

Aceste caracteristici apar în tendințele expresioniste ale artei secolului al XX-lea și ne vom referi, în continuare, la două direcții ale desenului expresionist, analoage ca inițiere a actului creator, dar diferite prin folosirea sau omiterea figurației: expresionismul figurativ și expresionismul abstract. Recunoscut a fi o constantă a artei de-a lungul istoriei, expresionismul se instituie, ca un curent, în arta europeană, la începutul veacului trecut, după expoziția deschisă la Berlin, în 1892, de către norvegianul Edward Munch, personalitate ce influențează mișcarea expresionistă⁹⁰. Celebra sa lito-

⁹⁰ În 1905, se înființează la Dresda gruparea „Die Brücke”, avându-i ca reprezentanți pe Kirchner, Bleyl, Schmitt-Rottluff, Erich și, temporar, pe Matisse și Heckel, iar în 1911, la München, ia ființă grupul „Der Blaue Reiter”, cu Kandinsky și Marc. Cf. Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1982, pag. 141-144.

grafie Strigățul va constitui punctul de presie în cel al expresiei universale, amintită relevă frământarea artistului compartimentată în registre diagonale, între alb și negru accentuează starea din prim-plan.

Expresionismului figurativ eu în 1910, iar după 1940, expresia numitei „Școli din New York”.

În 1902, artiștii Bleyl și Kirchner mai apoi, cu Schmidt-Rottluff, a după natură, desenând și nota caractere ale modelelor nud. Ul Grupul este reunoscut pentru care a introdus tehnica xilografică. Din 1906, activitatea grupului grafice ale membrilor, imprim Ernst Ludwig Kirchner enun „Mobilul graficii este bucuria lității autorului. Die Brücke Xilografia valorifică la maximum ierea plată a golorilor și uti Litografia redă desenul în acizilor de suprafață, echiv preferă lucrul cu vârf uscat personalitatea decât aqual pe metalul lucios. Imprim în atelier și încredințaza potențialul expresiv al tehnii în parte o permite.

Desenul expresionist liza „Prima acuarelă abs Kandinsky afirma, la ace nedefinibil și totuși pre primar de obiectivare a tivism, și subiectiv, pri marea „realității” subie artistice. Kandinsky p instrumentar plastic, scop, familia semnelo

ale desenului de reprezentare: desenul con-
eritele grade de înrudire cu natura, pe care le
pe care percepția anterioară actului creației
entare.

aceea modalitate grafică de exprimare a unei
lizează printr-un proces spontan de exteri-
ol determinant în configurarea imaginii.

l de reacție subiectivă absolvă imaginea de
ce, aspect logic care, adesea, se obiectivea-
rațiilor spirituale, printr-un suflu creativ
cederea spre planul superior al înțelegerii
fac printr-un act de eliberare a unor ne-
ază intuitivă sau ca urmare a unui proces
ubiectivă evocă un repertoriu de elemen-
istului, în încercarea de a-și materializa,
urile și sentimentele. În registrul dese-
ii fiecărui artist, inițiate și vehiculate de
area la obiect urmărește degajarea ele-
de similitudine cu subiectul și punerea

nale compatibile, de exprimare prin de-
ectiva așezării acesteia în imagine. Pri-
le transfigurate ale realității. Cea de-a
care dictează întruparea, în forma lip-
ului este caracteristic ambelor situații,
n vizual, a celor mai profunde emoții.
, necodificată, unde elementele grafi-
informale, se află într-o co-relație cu
locuire. Semnele și simbolurile devin
ract sau obiectual – în funcție de op-

oniste ale artei secolului al XX-lea și
desenului expresionist, analoage ca
a sau omiterea figurației: expresio-
noscut a fi o constantă a artei de-a
curent, în arta europeană, la înce-
rlin, în 1892, de către norvegianul
rea expresionistă⁹⁰. Celebra sa lito-

grafie *Strigătul* va constitui punctul de referință al curentului. Trecerea din planul im-
presiei în cel al expresiei universului interior are, la Munch, ecouri dramatice. Lucrarea
amintită relevă frământarea artistului, prin împânzirea suprafeței cu o textură lineară
compartimentată în registre diagonale, tensionate de vibrația elementelor. Contrastul
între alb și negru accentuează starea de neliniște, descrisă și de atitudinea personajului
din prim-plan.

Expresionismului figurativ european îi va urma cel informal, inițiat de Kandinsky
în 1910, iar după 1940, expresionismul abstract american, promovat de artiștii așa-
numitei „Școli din New York”.

În 1902, artiștii Bleyl și Kirchner s-au cunoscut la Dresda și, împreună cu Heckel și,
mai apoi, cu Schmidt-Rotluff, au înființat grupul „Die Brücke”. Ei și-au propus studiul
după natură, desenând și notând laolaltă într-un caiet numit *Odi Profanum* diferite
caractere ale modelelor nud. Ulterior, în grup au mai figurat Amiet, Nolde și Pechstein.
Grupul este reunoscut pentru aplecarea spre tehnicile gravurii, datorată lui Kirchner,
care a introdus tehnica xilogravurii, Schmidt-Rotluff introducând-o pe cea a litografiei.
Din 1906, activitatea grupului s-a materializat prin publicarea unor mape cu lucrări
grafice ale membrilor, imprimate manual⁹¹. Fără a exista un manifest propriu grupului,
Ernst Ludwig Kirchner enunță câteva dintre preocupările acestuia în privința graficii:
„Mobilul graficii este bucuria de a transmite în mecanică partea manuală a persona-
lității autorului. *Die Brücke* cultivă trei tehnici grafice: xilografia, litografia și gravura.
Xilografia valorifică la maximum elementul linear, grație mării sale simplificări. Tă-
ierea plății a golurilor și utilizarea structurii lemnoase permit bogate gradații de ton.
Litografia redă desenul în modul cel mai direct. Grație tratării cu rășină și folosirii
acizilor de suprafață, echivalează, și ea, cu o tehnică grafică. În gravura pe metal se
preferă lucrul cu vârf uscat. Formarea automată a șanțurilor de mână redă mai intim
personalitatea decât aquaforte. Eleganța semnului este pusă în lumină, cel mai bine,
pe metalul lucios. Imprimarea manuală îngăduie folosirea tuturor acestor trei tehnici
în atelier și încredințează autorului ultimele finisări tehnice.”⁹² Kirchner evaluează po-
tențialul expresiv al tehnicilor amintite în funcție de libertatea gestului pe care fiecare
în parte o permite.

Desenul expresionist abstract îl vom regăsi în opera lui Wassili Kandinsky. El rea-
liza „Prima acuarelă abstractă” în 1910. Căutător al mijloacelor artistice individuale,
Kandinsky afirma, la acea vreme, că scopul acestora este de a reda: „procesul sufletesc
nedefinibil și totuși precis (vibrația)”⁹³. Desenul îi servește lui Kandinsky ca mijloc
primar de obiectivare a trăirilor spirituale. Este abstract, prin renunțarea la descrip-
tivism, și subiectiv, prin conținutul său, rezultat din „necesități interioare”⁹⁴. Expri-
marea „realității” subiective și a universului spiritual devin mobilul demersurilor sale
artistice. Kandinsky pornește să cerceteze realitatea exterioară doar în căutarea unui
instrumentar plastic, menit să transporte ideea în plan vizual. Abordează, în acest
scop, familia semnelor abstract sensibile, ca vehicule ale mesajului, reunite după în-



Max Pechstein - Rugăciune



Ludwig Kirchner - Desen

91 Cf. Mario de Micheli, *op. cit.*, pag. 261.

92 Cf. Mario de Micheli, *op. cit.*, pag. 262-263.

93 Citat de Werner Hofmann, *op. cit.*, pag. 80.

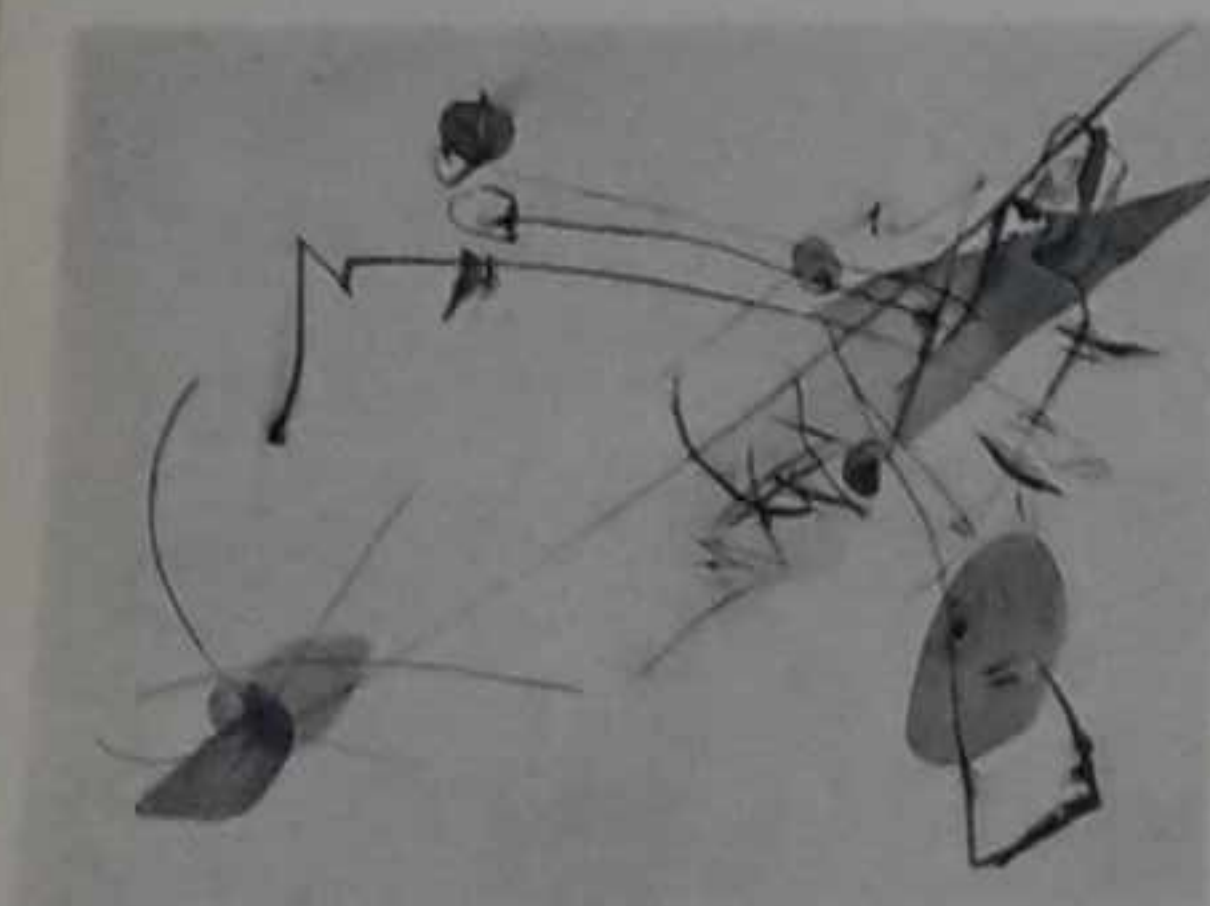
94 *Monografia Kandinsky*. Editura Meridiane, București, 1979, pag. 21.

tenții exclusiv plastice. Ghidat de logica tabloului, considerat a fi un obiect în sine, el propune chiar înlocuirea denumirii de artă abstractă cu cea de artă „reală”⁹⁵, argumentând că tabloul reprezintă o entitate individuală, de sine stătătoare, ce se alătură lumii exterioare. Înainte de 1910, Kandinsky a promovat pictura prin excelență, în sensul tratării preponderent cromatice a subiectului, care păstra încă referiri directe la natură. Ulterior, cele două componente – desenul și culoarea – încep să se definească printr-o juxtapunere bine diferențiată în lucrările sale. Comuniunea dintre ele se realizează prin punerea în acord a „necesității interioare” cu elementele exterioare, ce aparțin lumii materiale.

După îndelungi explorări teoretice și practice, Kandinsky separă arta de natură, ajungând la concluzia că „scopurile (și astfel mijloacele) naturii și ale artei sunt, în esență, organice și, prin legea universală, diferite una de cealaltă și tot atât de mărețe și de puternice”⁹⁶, considerație ce-i facilitează și justifică abordarea nonfigurativului. În admirația pentru natură, Kandinsky aduce, în lucrările sale abstracte, aceeași forță primară, eruptivă, ce captează energiile universale și le convertește în energii sensibile. Sunt puse în contrast și dezvoltate plastic punctul și linia, pe de-o parte, culoarea și suprafața, pe de altă parte, cu atenție la traducerea în limbaj vizual a suflului spiritual. Demarcarea clară ce are loc între mijloacele de expresie grafică și cele picturale ne îndreptățește să considerăm că seria *Improvizărilor* și a *Compozițiilor*, ce-i urmează *Primei acuarele abstracte*, însumează forme de expresie liberă ale desenului.

Pictura se stratifică pe două niveluri, în majoritatea lucrărilor, stratul profund fiind asigurat de culoare, iar cel superficial de desen. Spațiul compozițional se fragmentează, dar distincția dintre grafic și pictural nu produce o ruptură în cadrul tabloului, ci creează o atmosferă misterioasă, unificatoare. Abordarea abstractului este, la Kandinsky, mai curând o alunecare firească, dinspre figurativ spre dizolvarea formelor recunoscutibile, decât o renunțare brutală, dictată de premise morfologice. Kandinsky găsește motivul exterior ca fiind inadecvat și constrictiv exprimării zonelor crepusculare ale sinelui, ceea ce îl conduce spre eliminarea oricărei trimiteri conștiente către natură.

Obiectul, ca mesager vizual, este considerat restrictiv pentru anvergura și fina diferențiere a conținutului subiectiv. Cu toate acestea, regăsim în lucrările sale aluzii intuitive la elemente ale peisajului, sub aspectul unor reziduuri premorfe, cu precădere prin folosirea unităților plastice lineare. Percepțiile anterioare sedimentează, în actul reprezentării, „o anumită stare a naturii”⁹⁷, ce dublează trăirea estetică. Fără a fi prezentă în formă, natura se simte în conținutul imaginii și conferă, astfel, acea calitate organică semnelor grafice abstracte, de factură spirituală. Relația între desen și culoare poate fi exprimată prin raportul dual dintre rațiune și afect, culoarea fiind expresia directă a sensibilității, în vreme ce componenta mentală este exprimată prin intermediul liniei. Deși Kandinsky propune un act creativ lipsit de cenzura mentală, vizând un anumit automatism al folosirii limbajului plastic, construcțiile sale grafice relevă un exercițiu preliminar al configurării spațiului plastic, ghidat de o forță vitală



Wassily Kandinsky - *Linii negre*

95 Wassily Kandinsky, *Pictura abstractă*, 1935. Cit. în *Monografia Kandinsky*, studiu introductiv de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 20.

96 Wassily Kandinsky, în *op. cit.*, pag. 16.

97 Wassily Kandinsky, în *op. cit.*, pag. 16.

puternică. Semnele, ca echivalente grafice ale lucrării, pe măsura evoluției actului creativității și a irepetabilității. Kandinsky cuprinsă între maxima libertate a gestului

În lucrarea *Linii negre*, conglomeratul de perspective plonjate. Șiruri de linii și de suprafețe, mobile cromatic, sunt din hașuri neregulate, ce formează elemente se face prin indici direcți de contur. Caracterul organic al compoziției premorfe, exprimate prin linie și prin zonelor texturate. Există un magnetism coordonare intuitivă a elementelor

Trama compozițională nu consistă în dar ea există în stratul cel mai profund al teia. „[...] merită să fie numit biplanar” o schimbare, fără să-i distrugem sensul pentru configurațiile grafice dintr-o sește într-o altă lucrare, intitulată *Linearitate*. Culoarea transparentă și liniile care sunt, în același timp, limbajul operei kandinskiene, limbajul său de semne și așază tinde spre articulare, ce se produce

Dacă, în cele două lucrări ar fi în mod particular, pe cel grafic nu me încheiate, în *Litografie*, *Linii geometrice* și imprimă o anumită subordonează desenului, prin expresie geometrică. Energii ale stării de plutire, întâlnite care desenul preia funcțiile sale interioare, care generează forța conduce mâna”¹⁰⁰. Kandinsky constructiv - plastic.

Un alt exemplu îl constituie abstract practicat de ei are suprarealism. Așa cum merită deservit orientarea spre plinul. Această structură a ca

tabloului, considerat a fi un obiect în sine, artă abstractă cu cea de artă „reală”⁹⁵, argument individuală, de sine stătătoare, ce se alătură Kandinsky a promovat pictura prin excelență, în obiectului, care păstra încă referiri directe la desenul și culoarea – încep să se definească trăsăturile sale. Comuniunea dintre ele se re- „interioare” cu elementele exterioare, ce

Artice, Kandinsky separă arta de natură, mijloacele) naturii și ale artei sunt, în te una de cealaltă și tot atât de mărețe și justifică abordarea nonfigurativului. În lucrările sale abstracte, aceeași forță ale și le convertește în energii sensibi- nctul și linia, pe de-o parte, culoarea și rea în limbaj vizual a suflului spiritual. Expresie grafică și cele picturale ne în- și a *Compozițiilor*, ce-i urmează *Primei* iberă ale desenului.

tatea lucrărilor, stratul profund fiind ațiul compozițional se fragmentează, o ruptură în cadrul tabloului, ci cre- area abstractului este, la Kandinsky, spre dizolvarea formelor recognos- se morfologice. Kandinsky găsește exprimării zonelor crepusculare ale rimiteri conștiente către natură.

dictiv pentru anvergura și fina di- a, regăsim în lucrările sale aluzii or reziduuri premorfe, cu precă- teile anterioare sedimentează, în e dublează trăirea estetică. Fără l imaginii și conferă, astfel, acea ra spirituală. Relația între desen e rațiune și afect, culoarea fiind ta mentală este exprimată prin ativ lipsit de cenzura mentală, plastic, construcțiile sale grafice plastic, ghidat de o forță vitală

puternică. Semnele, ca echivalențe grafice ale stărilor de spirit, apar și se dezvoltă în lucrări, pe măsura evoluției actului creației, ceea ce conferă fiecărui semn calitatea uni- cității și a irepetabilității. Kandinsky își creează propriile însemne, acoperind o plajă cuprinsă între maxima libertate a gestului și puritatea geometrică.

În lucrarea *Linii negre*, conglomerările punctiforme și lineare creează aspectul unei perspective plonjate. Șiruri de linii se alătură sau se întretaie, pe trasee aleatorii, flui- de. Suprafețele, mobile cromatic, sunt fixate cu ajutorul unor texturi grafice, rezultate din hașuri neregulate, ce formează nuclee compoziționale multiple. Comunicarea între elemente se face prin indici direcționali și forme deschise, libere, nedelimitate prin contur. Caracterul organic al compozițiilor vizuale asigură agregarea acestor stări premorfe, exprimate prin linie și punct, ce par atrase de forțe provenite din interiorul zonelor texturate. Există un magnetism al acestor „forme fără formă”, generat de o coordonare intuitivă a elementelor de limbaj, ce leagă întreaga compoziție⁹⁸.

Trama compozițională nu constituie o prezență vizuală, așa cum o relevă cubiștii, dar ea există în stratul cel mai profund al imaginii, ca structură vitală, interioară ace- steia. „[...] merită să fie numit *bine desenat* acel desen căruia nu îi putem aduce nici o schimbare, fără să-i distrugem viața interioară [...]”, afirmă Kandinsky. Preocuparea pentru configurațiile grafice dinamice, dar stabile din punct de vedere plastic, se regă- sește într-o altă lucrare, intitulată *Simplu*. Și aici, ponderea vizuală este asigurată de linearitate. Culoarea transparentă constituie punctele terminus ale liniilor de forță, linii care sunt, în același timp, semne și vectori animatori ai suprafeței. Referitor la limbajul operei kandinskiene, Hofmann sesizează că artistul „lichefiază și haotizează limbajul său de semne și aşază, în locul a ceea ce este categoric, plasma specială care tinde spre articulare, ce se produce ca proces infinit și polivalent de efervescență”⁹⁹.

Dacă, în cele două lucrări amintite, Kandinsky eliberează vocabularul plastic și, în mod particular, pe cel grafic nu numai de încărcătura obiectului, ci și de cea a unei for- me încheiate, în *Litografie*, *Linie transversală* sau *Compoziție VIII*, el alătură liniei forme geometrice și imprimă o anumită rigoare compozițiilor. În aceste lucrări, culoarea se subordonează desenului, prezent în configurații conturate, închise sau deschise, de expresie geometrică. Energiile unui univers haotic, dematerializat și contradictoriu, ale stării de plutire, întâlnite în desenul liber, sunt înlocuite de o sinteză a formei, în care desenul preia funcțiile structurale. Kandinsky se lasă condus de aceleași necesități interioare, care generează forma, pentru că: „Scopul – spune el – rămâne în interior și conduce mâna”¹⁰⁰. Kandinsky reacționează, aşadar, prin desen la propriile impulsuri constructiv - plastice.

Un alt exemplu îl constituie demersul expresioniștilor americani. Expresionismul abstract practicat de ei are o dublă geneză, artiștii realizând o sinteză între cubism și suprarealism. Așa cum menționează William Fleming, desenele și schemele cubiste au deserved orientarea spre planeitate a picturii, prin tipul de structură abordat – caroia- jul. Această structură a caroiajului „a insuflat newyorkezilor un înalt respect pentru

Wassily Kandinsky - *Simplu*Wassily Kandinsky - *Litografie*

98 Marcel Brion, *op. cit.*, pag. 135, afirmă că „arta lui Kandinsky este, mai întâi, o artă de intuiție și nu mai după aceea o artă de reflec- tie.”

99 Werner Hofmann, *op. cit.*, pag. 78.

100 Citat de Werner Hofmann, în *op. cit.*, pag. 76.

303 William Fleming, *Arte și Idei*, Editura Meridian, București, 1983, vol. II., pag. 335.

102 Interviu acordat lui William Wright, reprodus în catalogul expoziției Dispariția și reapariția imaginii: pictura americană de după 1945, București, 1969, pag. 62.

elementele fizice ireductibile, din arta picturală: limitele câmpului vizual, definit prin marginile suprafeței pe care se pictează, și bidimensionalitatea⁷⁰¹. Suprarealismul a deschis calea spre un alt tip de conținut, diferit de cel al anecdotei și narației picturale. Expresionismul abstract preia acea zonă de reprezentare instinctuală, fantastică și le. Elementele nedefinite sunt abstrase din realitate, prin proliberă a subconștientului. Gestic spontană conduce, într-o primă instanță, cedee ce asigură libertatea gestului. Gestica spontană conduce, într-o primă instanță, la structuri și texturi obținute întâmplător, trasee aleatorii, ce sunt, mai apoi, dirijate spre configurații mai controlate.

Asocierea picturii gestuale cu desenul o face, într-un interval, reprezentantul picturii gestuale, Jackson Pollock¹⁰⁰. Deși pictura sa pare un câmp aflat sub incidența accidentalului, Pollock neagă accidentul, pentru că el își stabilește câteva coordonate generale între intenție și realizare. Renunțând la schițe preliminare, artistul afirmă: „Abordez pictura în același fel în care se abordează și desenul; adică într-un mod direct. Nu lucrez după desene, nu fac schițe și desene, și nici scheme de culori pe care să le transform în cele din urmă într-un tablou.” Apropierea lui Pollock de desen nu se face numai prin moduri asemănătoare, ci și prin metode similare. El folosește în pânzele sale, întinse pe jos, asemeni sulurilor de hârtie, bățul și pensula, înmuiate în culoare fluidă, pe care o dirijează în trasee lineare, dinamice. Stropirea, pe alocuri, a vopselei creează densități de puncte, ce se suprapun liniilor, în arabescuri. Deși numită pictură, suprafața rezultată aduce cu o scriere indescifrabilă, cu o caligrafie abstractă. Abstracția gestică ține, în cazul lui Pollock, de o improvizație de moment, de un dicteu intuitiv, semiconștient. Gestul mâinii rotește vopseaua pe trasee circulare, ceea ce conduce la formarea unor planuri involuntare de adâncime, adiacente bidimensionaliții. El construiește din ductul linear o rețea flexibilă, expresivă prin grafismul gestual și prin raportul de densitate, pe care linia și punctul, respectiv pata le stabilesc în raport cu suprafața. Cu toate că nu există nimic geometric, lucrările sale sunt susținute compozițional tocmai de această armătură lineară, prin care structurarea suprafeței se realizează, cu reveniri și suprapuneri de planuri, într-o cromatică diferențiată, în care negrul predomină.

Și în desenele lui Beuys putem sesiza un automatism, ce întregistrează o dinamică interioară, adeseori subiectele fiind pretexte ale transcrierii ritmului interior. Semnele grafice se compun aleator în spațiul lăuntric, impunându-se privirii sau retrăgându-se, în urme abia vizibile, în funcție de impulsul motor și de presiunea exercitată de artist asupra creionului sau cărbunelui folosit. Formele evocă lumea obiectuală la nivelul sugestiei. Ele se desprind din îngemănări de linii, asemeni unei nebuloase ce se „deșiră”, din care se desprind anumite configurații identificabile ca formă (Shamani, 1972).

lă: limitele câmpului vizual, definit prin dimensionalitatea¹⁰¹. Suprerealismul a t de cel al anecdotei și narației pictura-reprezentare instinctuală, fantastică și e sunt abstrase din realitate, prin pro-ntană conduce, într-o primă instanță, ee aleatorii, ce sunt, mai apoi, dirijate

într-un interviu, reprezentantul pic-sa pare un câmp aflat sub incidența că el își stabilește câteva coordonate schițe preliminare, artistul afirmă: ză și desenul; adică într-un mod di-ne, și nici scheme de culori pe care Apropierea lui Pollock de desen nu în metode similare. El folosește în ărtie, bățul și pensula, înmuiate în dinamice. Stropirea, pe alocuri, a liniilor, în arabescuri. Deși numită cifrabilă, cu o caligrafie abstractă. ovizație de moment, de un dicteu eaua pe trasee circulare, ceea ce ăncime, adiacente bidimensiona-expresivă prin grafismul gestual respectiv pata le stabilesc în ra-ric, lucrările sale sunt susținute n care structurarea suprafeței se o cromatică diferențiată, în care

n, ce întregistrează o dinamică ierii ritmului interior. Semnele a-se privirii sau retrăgându-se, presiunea exercitată de artist umea obiectuală la nivelul su-unei nebuloase ce se „deșiră”, a formă (Shamani, 1972).

SEMNUL GRAFIC ȘI TEORIA LIMBAJELOR Capitolul III

Suntem tentați și (pre)dispuși să atribuim diferite sensuri existenței, realității concrete sau celei virtuale, căutând să rostim lucrurile, să ne facem înțeleși și să înțelegem, la rândul nostru, mersul Lumii. Impregnăm cu semnificații acțiunile și meditațiile noastre, învățând să ne *exprimăm*, dintru început, prin *sunete*, prin *gesturi*, prin *imagini*. Enunțăm clar ori metaforic idei și sentimente, ne exprimăm în raport cu spațiul și timpul ființării noastre. *Comunicăm* ținând cont de convențiile vremurilor în care trăim, fiind nevoiți să acceptăm, în parte, un *sistem de reguli*. Învățăm să înlănțuim sunete într-o anumită ordine, spre a le conferi un *sens*, să gesticulăm pentru a fi mai expliciți, să construim imagini pentru a releva straturile cele mai profunde ale sinelui nostru. Limbajul artei ne îngăduie să transformăm experiența umană în *semne* și *simboluri* vizuale și să instituim o formă aparte de comunicare, cu atât mai importantă astăzi, cu cât sfera esteticului se îndreaptă, tot mai mult, către sensul comunicării și lasă la o parte conotațiile calofile. Este acceptată ideea că modificarea categoriilor estetice de frumos, sublim, pitoresc, urât, grotesc etc. atrage după sine răsturnarea valorilor și chiar modificarea conceptului de artă. Angajate în procesul comunicării, formele de artă dobândesc astăzi aspecte noi, atipice. Semne ce aparțin unor domenii diferite alcătuiesc limbaje caleidoscopice, interpretabile prin împrumutarea vocabulelor de interferență, nespecifice. Așa încât, putem observa că, mai cu seamă în domeniul graficii, mesajele sunt transmise atât prin intermediul imaginii, cât și al verbului.

Vom încerca, în cele ce urmează, să vedem în ce măsură arta face uz de convenții existente, le abrogă și/sau propune în loc modalități noi de comunicare, ce fel de relații se stabilesc între diferitele tipuri de limbaje și sub ce formă se legitimează semnele grafice în raport cu alte categorii de semne. Subînțelegem, în contextul prezentului studiu, prin semne grafice totalitatea acelor semne obținute prin procedeele și tehnicile ce servesc desenului și artelor grafice în accepțiune largită.

Știința a semnelor, semiotica, își propune, ca ipoteză de lucru, printre altele, și abordarea proceselor culturale prin prisma *comunicării*. Cultura, în ansamblul ei, devine scena unor multiple interferări, întemeiate pe recunoașterea unui *sistem de semnificare* dincolo de prezența concretă a fenomenelor socio-culturale. O teorie semiotică include studiul diferitelor limbaje, studiul evoluției codurilor, utilizarea semnelor ca mijloace de comunicare, analiza tipologiei semnelor, analiza diferitelor sisteme de comunicare

etc. În timp, domeniul semioticii și-a extins aria de cercetare, de la universul verbal – principalul teritoriu de cercetare –, la cel non-verbal, favorizând apariția unor sub-domenii, ca zoosemiotica, paralingvistica, semiotica medicală, a limbajelor formalizante, a sistemelor muzicale sau, în ceea ce ne privește, a segmentului comunicării vizuale.

În vorbirea curentă, termenii *limbaj* și *semn* sunt frecvent întrebuințați, astfel încât conotațiile cu care sunt înzestrați îi îndepărtează, adesea, de semnificația lor reală. Din perspectiva potențialului său semantic, limbajul constituie obiectul *teoriei limbajelor*, respectiv al studiilor semiotice. Conceptul de limbaj a fost acreditat în domeniul lingvistic, axat pe studiul limbajului articulat, ca principal mijloc de comunicare interumană. Acest fapt a declanșat o serie de dezbateri privind validarea folosirii termenului și în domenii extralingvistice, care includ comunicarea estetică și, implicit, pe cea artistică. Într-un prim stadiu al discuțiilor referitoare la legitimarea utilizării conceptului, Corrado Maltese precizează că termenul *expresie* a fost preferat celui de limbaj, ca fiind mai potrivit pentru a acoperi orice fel de fenomen al comunicării.¹

*Dicționarul explicativ al limbii române*² definește limbajul ca fiind „un sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific oamenilor, prin care aceștia își exprimă gândurile, sentimentele și dorințele”. O definiție mai complexă ne-o dă *Dicționarul de filozofie*³, unde *limbaj* reprezintă „denumirea oricărui sistem natural sau artificial și convențional de semnale, semne sau simboluri care mijlocește fixarea, prelucrarea și comunicarea informațiilor despre lumea externă, precum și exprimarea stărilor psihice; [...]”. Prima definiție accentuează funcția comunicațională a limbajului, mediată exclusiv de sistemul de semnalizare verbal. Cea de a doua extinde aria comunicării asupra tuturor sistemelor de semnalizare și sugerează rolul cognitiv al limbajului, ca mediator, dar și ca mediu al experienței umane. Ca urmare, putem afirma că limbajul este o facultate expresivă de comunicare, un mijloc de cunoaștere prin dobândirea și transmiterea informațiilor despre noi și lumea înconjurătoare, constituit într-un proces psiho-social și mediat de un sistem de semne, semnale sau simboluri, semnul intrând în alcătuirea limbajului ca unitate constitutivă.

Dacă limbajul verbal este alcătuit din sunete articulate, capabile să exprime concepte și stări sufletești și „să distingă raporturi, în funcție de convenții implicite, diferite în timp și spațiu”⁴, atunci, înlocuind „emisii de sunete” cu cea a producerii „de semne figurate, legate între ele”⁵, obținem, prin analogie, o definiție ce se susține și în planul artei. Rezultă, astfel, o posibilă definire a limbajului plastic-vizual ca fiind: un sistem de comunicare cu ajutorul semnelor figurate, între care se stabilesc raporturi plastice specifice, capabile de exprimarea prin imagini a ideilor și sentimentelor și de transmiterea unui mesaj. Limbajul „plastico-grafic” se află într-un raport de similitudine față de cel lingvistic, termenul de limbaj putând fi acceptat în sfera artei, în sens metaforic, ca formă expresivă de comunicare, ce se realizează cu ajutorul semnelor vizuale.

Limbajul vizual este considerat unul dintre modurile de exprimare a gândirii simbolice. Conform cercetărilor lingvistice și paralingvistice, el a evoluat dintr-un proces

arhaic, sincretic, care cuprindea manifestări triviale, manifestări ce au favorizat polarizări au condus la formarea limbajului artistic, experiența umană a putut fi conservată situându-se semnele grafice. Herbert Rittman a voltat din acel comportament motric cu Motricitatea expresivă – gestul coordonat ritualuri, prin dans, cât și la baza expresiilor gesturilor umane, dacă nu trasee fără motrice materializate în urme lăsate de sunetelor, precum și evoluția scrierii pictografică, ideografică, hieroglifică, fiind sensul de sunet și traducându-l

În opinia unor semioticieni, limbajul este „mar”⁶, pentru că deservește o plăcere nu acoperă în întregime posibilitățile rile sau senzațiile vizuale și auditive.

Limbajul grafic, ca parte a limbajului, are ce se realizează între elementele și percepțiile vizuale antrenate în de limbaj plastic în configurații din perspectiva comunicării, discursului limbajul verbal, deoarece elementele bile de transcriere.

După gradul de traductibilitate al limbajului, Umberto Eco împarte arta în susceptibile de transcriere, dobândite – care sunt transcriptibile și în tistice sunt prezente: prima se atribuie originalității; cea de-a doua, cile gravurii manuale sau prin

Revenind la comunicare, în trecerea unui semnal de la o sursă la un transmitător. Structura elementelor

¹ Corrado Maltese, *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1976, pag. 14.

² DEX, Editura Academiei, București, 1975, pag. 500.

³ DE, Editura Politică, București, 1978, pag. 409.

⁴ Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 20.

⁵ Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 20.

arhaic, sincretic, care cuprindea manifestări umane ale gestului și ale sunetului deopotrivă, manifestări ce au favorizat polarizarea a două categorii de limbaj. Pe de-o parte, au condus la formarea limbajului articulat, verbal, iar pe de altă parte, la cel prin care experiența umană a putut fi conservată prin semne materializate fizic, între primele situându-se semnele grafice. Herbert Read consideră, de asemenea, că desenul s-a dezvoltat din acel comportament motric cu o dublă determinare: expresivă și descriptivă⁶. Motricitatea expresivă – gestul coordonat stă atât la baza exprimării simbolice prin ritualuri, prin dans, cât și la baza exprimării prin simboluri grafice. Căci ce altceva sunt gesturile umane, dacă nu trasee fără urmă, desenate în aer, iar desenele – activități motrice materializate în urme lăsate pe un suport. Funcția de conservare și fixare a sunetelor, precum și evoluția scrierii au dus la apariția mai multor tipuri de scriere: pictografică, ideografică, hieroglică, fonetică etc., apariția alfabetului fonetic despărțind sensul de sunet și traducându-l într-un cod vizual.

În opinia unor semioticieni, limbajul verbal este considerat „sistemul modelator primar”⁷, pentru că deservește o plajă largă de fenomene și gânduri exprimabile. Dar el nu acoperă în întregime posibilitățile de exprimare umană, cum sunt, de pildă, gesturile sau senzațiile vizuale și auditive, care reprezintă forme de expresie non-verbale.

Limbajul grafic, ca parte a limbajului vizual, non-verbal, poate fi înțeles ca o asociere ce se realizează între elementele fizice specifice domeniului (punctul, linia, pata) și percepțiile vizuale antrenate în procese de stimul-răspuns. Reunirea elementelor de limbaj plastic în configurații codate conduce la producerea semnelor grafice. Din perspectiva comunicării, discursul vizual nu poate fi echivalat și tradus în totalitate în limbajul verbal, deoarece elementele plastice și percepțiile sunt doar parțial susceptibile de transcriere.

După gradul de traductibilitate a formelor de expresie artistică într-un alt tip de limbaj, Umberto Eco împarte artele în două categorii: arte autografice – care nu sunt susceptibile de transcriere, dobândind un caracter profund original – și arte alografice – care sunt transcriptibile și interpretabile. În cadrul graficii, ambele manifestări artistice sunt prezente: prima se identifică în desenele cu statut de unicat, care prezintă atributele originalității; cea de-a doua, în desenele și imaginile multiplicare prin tehnicile gravurii manuale sau prin tehnicile tiparului industrial.

Revenind la comunicare, în sensul cel mai larg, se consideră că procesul are loc prin trecerea unui semnal de la o sursă, printr-un canal, la un destinatar, cu ajutorul unui transmiteător. Structura elementară a comunicării este:

COD

|

ZGOMOT

|

SURSĂ – TRANSMIȚĂTOR – SEMNAL – CANAL – RECEPTOR – MESAJ – DESTINATAR

6 Herbert Read, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1974, pag. 176.

7 Juri M. Lotman, cf. Umberto Eco, *Tratatul de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1972, pag. 227.

formele reprezentate. Informațiile estetice se adresează percepției, iar informațiile semantice intelectului⁹. Mesajul artistic presupune o microstructură articulată organic, prin care se stabilesc legături coerente între aspectele senzoriale și cele simbolice ale elementelor constitutive.

În consens cu teoria lui Moles, referitoare la problema transferului mesajului cultural și a retenției cunoștințelor¹⁰, spunem că mesajul artistic constituie un fragment detașabil dintr-un context, alcătuit din „elemente izolare, enunțabile”, adresate unui individ. În procesul comunicării „cantitatea de originalitate” este distribuită printr-un număr de semne, care asigură transmiterea informației unui receptor. Recepția informației este afectată, într-o măsură oarecare, pe de-o parte, de bruiatul mediului ambiant și, pe de altă parte, de un surplus de semne, pe care receptorul nu este capabil să le mai perceapă. Originalitatea se apreciază în funcție de caracterul imprevizibil al semnelor purtătoare de mesaj, pe care se presupune că receptorul le cunoaște și le recunoaște. Ceea ce poate fi prevăzut de către un receptor, în momentul percepției semnelor sau chiar înaintea decodificării unui mesaj, poartă numele de *redundanță* și reprezintă, în accepțiunea lui Moles, „profundimea relativă a numărului de semne în raport cu idealul teoretic”¹¹. În privința mesajului vizual, cantitatea semnelor vehiculante depășește adesea necesarul util transmiterii informației semantice, aspectul sub care se prezintă mesajul reprezentând informația estetică a imaginii. Sunt artiști care fac adeseori uz de redundanță, în intenția de a-și tăina propria personalitate și de a o releva în mod simbolic, și artiști al căror scop principal este cel de a crea forme originale, pornite din impulsuri temperamentale etalate.

Există o diferență sesizabilă între receptarea semnelor grafice, care alcătuiesc repertoriul imaginilor de reprezentare, și receptarea celor ce configurează o operă abstractă. De asemenea, între semnele constitutive ale operelor abstracte. În primul caz, semnele grafice fundamentale – punctul și linia – sunt purtătoare de mesaj numai în contextul unui întreg, înțeles ca un conglomerat plastic vizual (Dürer). Semnele dețin un potențial minim de semnificare, ca elemente autonome, dar care se amplifică în relațiile configurative. Ele nu au aici statutul de semnificant, ci sunt mai curând medium-uri de transfer vizual în alcătuirea semnificantului, reprezentat de obiectul figurat. În cazul desenelor abstracte, ceea ce contează în enunțarea mesajului sunt tocmai semnele grafice distincte, individualizate (Klee). Ele constituie semne cu putere de semnificare prin ele însele. Dacă, în desenul descriptiv, elementele grafice au un caracter reflexiv, al redării proprietăților lucrurilor pe care le reprezintă, în desenele non-obiectuale semnele grafice sunt autoreflexive¹², ele reținând atenția prin propriile lor calități sau, cum spunea Mondrian: „sunt raporturi care se exprimă în mod autonom”¹³. La un rezultat similar ajunge și Ch. Morris, când evaluează opera de artă drept „un semn parțial a altceva”, care denotă, în primul rând, valoarea, autosemnificându-se¹⁴.

Referitor la limbajul artei abstracte a începutului de secol XX, un studiu interesant propune Victor Ieronim Stoichiță¹⁵. Trecând în revistă câteva lucrări psiholingvistice,



Paul Klee - *În căutarea Antigonei*, 1933/35).
Semne grafice cu potențial de semnificație autonomă

9 Abraham Moles, *Théorie de la information*, Paris, 1959, cf. Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 30-31.

10 Abraham Moles, *Sociodinamica culturii*, Editura Științifică, București, 1974, pag. 217-219.

11 Abraham Moles, *op. cit.*, pag. 218.

12 Roman Jakobson, cf. Victor Ieronim Stoichiță, *Creatorul și umbra lui*, Editura Meridiane, București, 1981, pag. 249 și urm.

13 Cf. Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, pag. 258.

14 Cf. Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, pag. 248.

15 V.I. Stoichiță, *op. cit.*, cap. IX, Două tipuri de afazie și originile artei abstracte, Kandinsky și Mondrian.

autorul compară limbajul abstract cu afazia și face o paralelă între tendințele abstracționiste inițiate de Mondrian și Kandinsky. Creația lui Mondrian este înscrisă în afazia de similaritate, iar cea a lui Kandinsky în cea de contiguitate. Analiza are la bază *Cursul de lingvistică generală* al lui Ferdinand de Saussure, care stabilește două raporturi ale unităților lingvistice: 1) *raportul sintagmatic* și 2) *raportul asociativ*.

În alcătuirea mesajului vizual, raportul sintagmatic presupune o confruntare directă între elemente, o relație ce impune prezența tuturor unităților constitutive. Acestea realizează o „contextură”, în care părțile au anumite grade de înrudire (întrețin relații de contiguitate) și stabilesc între ele legături de valență, analoage funcțiilor sintactice. Unitățile vizuale se justifică în combinațiile plastice, pe care le realizează în compoziție, în condițiile păstrării unei autonomii relative, subordonate întregului. Corespondențele ce se creează în interiorul imaginii sunt de natură fizică, spațială. Neo-plasticismul lui Mondrian se înscrie pe linia sintagmatică și tinde spre o maximă decodificare.

Raportul asociativ vizează un exercițiu mental, pe care artistul îl propune receptorului. Elementele plastico-grafice sunt selectate pe baza similarității cu segmente vizuale existente sau imaginate. Elementele la care se face referință nu sunt prezente în câmpul compozițional, asocierea fiind un act desfășurat la nivelul reprezentării. Mesajul plastic este transmis cu ajutorul racordărilor mentale, care stabilesc legături asociative abstracte între semne configurative și denotatele lor. Opera lui Kandinsky se înscrie, din această perspectivă, pe „axa asociativă” și aspiră la o maximă codificare. Renunțarea la obiect are drept consecință „reducerea semanticității imaginii”, progresivă la Mondrian, bruscă la Kandinsky. „Abstracționismul, afirmă Stoichiță, vizându-l pe cel din urmă, apare ca un fruct al distrugerii limbajului pictural tradițional și al travaliului asupra elementelor lingvistice rămase pulverizate, în vederea descoperirii unor noi și mărite posibilități de exprimare.”¹⁶ Aceste posibilități le întrevide Kandinsky într-un curs de la Bauhaus¹⁷, în care propune:

„1. Să se stabilească un vocabular ordonat al tuturor cuvintelor, astăzi pulverizate și denaturate;

2. Să fundamenteze o gramatică a regulilor de construcție.

Elementele plastice vor fi recunoscute și definite, asemeni cuvintelor dintr-o limbă”.

Perceperea semnelor grafice, ca de altfel a mai tuturor semnelor plastice, necesită parcurgerea în etape a imaginii, astfel că receptorul ajunge, practic, să reconstituie forma de ansamblu din elemente descoperite succesiv, elemente ce vor fi arhivate temporar în memoria recentă și actualizate în momentul configurării semantice a mesajului vizual. Facem din nou apel la creația lui Mondrian și reactualizăm tema copacului. În faza reprezentatională a desenului analitic din lucrarea *Arbore* (1910-1911), mijloacele lineare configurează forma recognoscibilă a unui copac. Ritmul compozițional marchează traseele principale ale corolei. Linia descrie încrângătura copacului, prin intersectări și suprapuneri, fiind supusă ansamblului obiectual. Imaginea, ca tot unitar,

¹⁶ Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, pag. 160.

¹⁷ Cf. Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, pag. 261.

reprezintă semnul iconic al unui copac, iar linia este doar spre zona abstractă, limbajul vizual devine mai prezent de elementul figurat (*Arbore albastru*, 1910). Punctul dintre prezentare și autoprezentare. Deși individul și conlucrează la reprezentarea lui. Analiza vizuală care este reprezentat un copac stilizat linear – Măr – lectură a imaginii, elementele grafice constitutive. Cupează suprafața-suport și o fragmentează cu o acest spectacol înaintea reconstituirii imaginii copacului roștuite de-o parte și de alta a unui ax, a cărui ser reunității segmentelor într-o configurație coerentă a copacului. Semnele grafice sunt simple, iar ide schimb, plasarea lor într-o structură generală im neavizat, incapabil să asocieze formele plastice c stituit punctele de plecare în generarea lor. Recu parte a mesajului și a conținutului obiectual.

Să ne gândim acum la o lucrare în care arti grafice, literele. Să presupunem că scrisul este Contextul elementelor plastice în care sunt pu pozițională complexă. Cele două sisteme de mesaj vizual amalgamat din punct de vedere Receptorul se află în fața unei duble codificări mesajului scris, cealaltă originală, realizată complementare. Cantitatea de informație p ce gradul de curiozitate al celui interesat în gradului său de așteptări. Componenta pl un grad prea mare de originalitate, și, ca v saj. Conținutul este perceput trunchiat, s un prag suplimentar de cunoaștere. Dacă de ambele sisteme de semnalizare, mesa reconstituit, și nu ca fragment.

Semnele grafice, altele decât literele, tibilă în limbaj verbal, fie el prezent și termenului de semn este, poate, cea ma deoarece actul și tehnica generării lor a vorbite – scrisul: „Scrisul și imaginea, una la origine”¹⁸.

Dar ce este un semn? Plecând de la nul ca fiind „orice lucru care poate fi c va”¹⁹. De la Saussure, el reține ideea

reprezintă semnul iconic al unui copac, iar linia este doar un factor mediator. Evoluând spre zona abstractă, limbajul vizual devine mai prezent în lucrare, mai independent de elementul figurat (*Arbore albastru*, 1910). Punctul și linia sunt la mijlocul distanței dintre prezentare și autoprezentare. Deși individualizate, ele nu se sustrag obiectului și conlucrează la reprezentarea lui. Analiza vizuală a desenului perceptiv sintetic, în care este reprezentat un copac stilizat linear – *Măr înflorit*, de pildă –, aduce, la prima lectură a imaginii, elementele grafice constitutive. Ritmul crengilor abstractizate decupează suprafața-suport și o fragmentează cu o liniatură curbă. Privitorul percepe acest spectacol înaintea reconstituirii imaginii copacului. El identifică unitățile lineare, rostuite de-o parte și de alta a unui ax, a cărui semnificație o descoperă în momentul reunirii segmentelor într-o configurație coerentă vizual, căreia îi atribuie semnificația copacului. Semnele grafice sunt simple, iar identificarea lor nu ridică probleme. În schimb, plasarea lor într-o structură generală inteligibilă poate contraria un privitor neavizat, incapabil să asocieze formele plastice cu elementele din natură care au constituit punctele de plecare în generarea lor. Recunoașterea motivului este, în acest caz, parte a mesajului și a conținutului obiectual.

Să ne gândim acum la o lucrare în care artistul folosește, alături de alte elemente grafice, literele. Să presupunem că scrisul este inteligibil și are un conținut semantic. Contextul elementelor plastice în care sunt puse cuvintele formează o structură compozițională complexă. Cele două sisteme de semnalizare interferează și compun un mesaj vizual amalgamat din punct de vedere al tipului de semne care îl vehiculează. Receptorul se află în fața unei duble codificări: una convențională, realizată prin grafia mesajului scris, cealaltă originală, realizată de algoritmul plastic al semnelor grafice complementare. Cantitatea de informație parvenită prin canalul scris poate satisface gradul de curiozitate al celui interesat în receptarea mesajului, deoarece răspunde gradului său de așteptări. Componenta plastică poate fi abandonată, ca prezentând un grad prea mare de originalitate, și, ca urmare, receptorul se simte depășit de mesaj. Conținutul este perceput trunchiat, semnele grafice complementare necesitând un prag suplimentar de cunoaștere. Dacă receptorul este unul avizat, el se interesează de ambele sisteme de semnalizare, mesajul vizual este receptat ca ansamblu unitar, reconstituit, și nu ca fragment.

Semnele grafice, altele decât literele, conțin un alt tip de informație, intranscribibilă în limbaj verbal, fie el prezent și în formă scrisă. Cu toate acestea, utilizarea termenului de semn este, poate, cea mai pertinentă, când vorbim de semnele grafice, deoarece actul și tehnica generării lor au același filon cu echivalentul vizual al limbii vorbite – scrisul: „Scrisul și imaginea, spune Klee, adică a scrie și a reprezenta, sunt una la origine”¹⁸.

Dar ce este un semn? Plecând de la teoriile lui Saussure și Peirce, Eco definește *semnul* ca fiind „orice lucru care poate fi considerat un substitut semnificant pentru altceva”.¹⁹ De la Saussure, el reține ideea că semnul reprezintă relația dintre semnificant

18 Cf. Yvonne Hasan, *Paul Klee și pictura modernă*, Editura Meridiane, București, 1999, pag. 234.

19 Umberto Eco, *Tratatul de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, pag. 18.

și semnificat, primul fiind referentul celui de-al doilea, prin acel „altceva” denumit de Peirce. În limbajul verbal, Saussure arată că relația bilaterală semnificat-semnificant este posibilă doar în condițiile existenței unei reguli, instituite arbitrar, fapt ce conduce la părerea că semnul este un „artificiu de comunicare”, care îndeplinește o funcție semantică. Relația semnului cu lucrul înlocuit (semnificatul) nu este condiționată de existența fizică a acelui lucru și nici de prezența lui în momentul substituirii.

Un concept, o reprezentare, o acțiune pot deveni semne, dacă există premisele configurării unui *cod*, ce se legitimează drept suport al comunicării. La rândul său, codul poate favoriza apariția unui semn, ca loc de întâlnire a unor elemente independente, reunite printr-o corespondență încifrată. Codul este un sistem de semnificare, recunoscut și acceptat fie drept convenție, în utilizarea limbajului verbal, fie drept premisă a comunicării, în limbajul vizual. Codificarea mesajului emis poate avea loc indiferent de destinatar, care poate fi unul virtual, presupus sau cunoscut, și independent de actul/potențialul său perceptiv sau de comportamentul interpretativ²⁰. De aici rezultă existența abstractă a codului, pe care Eco îl numește „construct semiotic autonom”²¹, și concretizarea conceptului de mesaj-conținut al codului. Dar decodificarea mesajului nu este posibilă decât dacă destinatarul există, cunoaște regula (codul) și o poate interpreta.

Semnul se relevă prin corespondența dintre două coordonate: conținutul și expresia. El asigură un sistem fizic de transmitere a mesajului, în care elementul vehiculat se identifică cu semnificantul și devine *expresia* elementului vehiculat, iar semnificatul, sau sistemul vehiculat, devine *conținutul* sistemului vehiculat. Eco clasifică raportul dintre expresie și conținut în *ratio facilis* și *ratio difficilis*²². Din prima categorie fac parte entitățile vizuale simple, a căror expresie este în acord cu propriul lor tip de expresie, conform unui cod acceptat. Se clasifică aici semnele de circulație, cartografice, matematice, notele muzicale, alfabetul etc. În a doua categorie, tipul de expresie coincide cu semnul vehiculat, iar conținutul motivează natura expresiei, în absența unei reguli.

Etapele de constituire a semnelor grafice urmează, în parte, modelul de producere a semnelor în general:

- 1) emiterea, ce are loc prin producerea semnalului;
- 2) alcătuirea expresiei prin selectarea semnalelor apte de comunicare;
- 3) alegerea unităților de expresie în vederea constituirii mesajului;
- 4) articularea secvențelor expresive în configurații semnificante, descifrabile și interpretabile;
- 5) semnele grafice necesită o invenție, nu numai o simplă alegere.

Ținând cont de faptul că semnele grafice sunt percepute vizual, prima etapă este de a crea un semnal activ optic. Semnalul trebuie să se bazeze pe stimuli ușor de recepționat, prin depășirea pragului de așteptare. Ineditul aparenței problematizează actul perceptiv și ridică întrebări asupra puterii de semnalizare. Înzestrând semnalul cu semnificație și atribuindu-i un conținut informațional, acesta se transformă în semn.

²⁰ Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 20.

²¹ Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 20.

²² Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 243 și urm.

Mesajul purtat de semn este asigurat de conținut, ori ambiguu, ceea ce îl face autoreflexiv²³.

În grafică, expresia semnifică este dată de așezarea punctului și a liniei, în structuri ordonate, simetrice, care comportă un grad mai mare sau mai mic de ambiguitate. În fapt, imaginea și sunt dictate fie de conținut, fie de regulă, cele două fiind coordonate. Ele alcătuiesc compoziția și sunt elemente figurate și întreg (compoziție), precum și relații de expresare, artistul este pus în situația de a alina reguli de reprezentare, alcătuit dintr-un limbaj vizual, al celor reguli prin definirea simultană, în timp, a formei expresiei. Artistul propune o nouă regulă de expresie plastică, instituind un nou tip de codificare. În unele contexte plastice imprevizibile, care favorizează forme articulate, semnificante ca ansamblu vizual nu este posibilă decât prin alterarea regulii de expresie, în ansamblul ei, poate fi considerată o lectură hermeneutică, adică un act de interpretare.

Instituirea unei reguli de lectură a imaginii vizuale este un proces de semnalizare al stimulilor vizuali (de exemplu, forma și suprafeța) și capacitatea de semnificare este în funcție de conținut. Stimulii se transformă în semne, care sunt de puternici, ca intensitate și/sau mărime, și sunt de perceptivă și a reține atenția privitorului. Regula de prezentă și așteptări, fiind citită și interpretată, dobândește anterior de către receptor și conținutului perceptiv. Dacă stimulul trebuie să fie perceput ca semnal, pentru a dobândi semnificația, este necesar un quantum de informație vizuală, care să fie dobândite. În situația în care informația este nouă, se creează premisele indescifrării, care invalidează latura informațională, existând o ambiguitate ce se manifestă destul de frecvent.

Un desen figurativ, de pildă un portret, este rezultatul așteptărilor receptorului, dacă sunt redate linii, ale redării volumului cu ajutorul modelelor continue forme, să respecte cu modelul. Cu toate că desenul este rezultatul unei opere în totalitate, dată fiind forma de reprezentare intervin modificări, cum ar fi

Mesajul purtat de semn este asigurat de conținutul informațional, care se relevă uneori ambiguu, ceea ce îl face autoreflexiv²³.

În grafică, expresia semnică este dată de asocierea elementelor de limbaj, în special a punctului și a liniei, în structuri ordonate, simple sau complexe, a căror reprezentare comportă un grad mai mare sau mai mic de ambiguitate. Aceste grupaje construiesc, în fapt, imaginea și sunt dictate fie de conținut, fie de rațiuni plastic expresive, fie de ambele coordonate. Ele alcătuiesc compoziția și stabilesc relațiile dintre parte (elemente figurate) și întreg (compoziție), precum și relațiile părților între ele. Ca modalitate de exprimare, artistul este pus în situația de a alege între utilizarea unui cod definit prin reguli de reprezentare, alcătuit dintr-un limbaj de semne cunoscute, și modificarea acelor reguli prin definirea simultană, în timpul creației, atât a conținutului, cât și a formei expresiei. Artistul propune o nouă relație între conținut și semn, ca expresie plastică, instituind un nou tip de codificare. Inventarea regulii ține, în fond, de crearea unor contexte plastice imprevizibile, care formează „blocuri macroscopice”²⁴ de elemente articulate, semnificative ca ansamblu, în care segmentarea acestui conglomerat vizual nu este posibilă decât prin alterarea și/sau compromiterea semnificației. Imaginea, în ansamblul ei, poate fi considerată un semn compus, deoarece ea necesită o lectură hermeneutică, adică un act de interpretare și înțelegere.

Instituirea unei reguli de lectură a imaginii se bazează pe o corelație între potențialul de semnalizare al stimulilor vizuali (de pildă, intensitatea tonală, cromatică, vibrația suprafeței) și capacitatea de semnificare a unității de expresie, care ghidează atenția spre conținut. Stimulii se transformă în semnale, în condițiile în care sunt suficient de puternici, ca intensitate și/sau mărime, pentru a depăși pragurile de redundanță perceptivă și a reține atenția privitorului. De asemenea, stimulii trebuie să treacă pragurile de prezență și așteptări, fiind citiți ca stimuli actuali, aflați la concurență cu cei dobândiți anterior de către receptor și cu sistemele vizuale de bruiaj, aferente câmpului perceptiv. Dacă stimulul trebuie să prezinte un grad ridicat de noutate, pentru a fi perceput ca semnal, pentru a dobândi semnificație, semnalul trebuie să ofere receptorului un quantum de informație vizuală, care să actualizeze, în parte, semnificații deja dobândite. În situația în care informația codificată în semne grafice este în totalitate nouă, se creează premisele indescifrabilității mesajului conținut. Când latura estetică invalidează latura informațională, există posibilitatea lansării unui mesaj nul, tendință ce se manifestă destul de frecvent în arta contemporană. Să exemplificăm.

Un desen figurativ, de pildă un portret, realizat în creion pe hârtie, răspunde așteptărilor receptorului, dacă sunt respectate regulile de reprezentare ale perspectivei lineare, ale redării volumului cu ajutorul luminii și a umbrei, astfel încât hașura să modeleze continuu forma, să respecte într-o proporție ridicată gradul de asemănare cu modelul. Cu toate că desenul elimină culoarea, receptorul va identifica conținutul operei în totalitate, dată fiind forma comună de expresie. Dacă în sistemul de reprezentare intervin modificări, cum ar fi o abstractizare geometrică a formei capului, prin

23 Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 342.

24 Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 20.

Paul Klee - *Încă nedecis*

reducție la cerc, ca, de pildă, în lucrarea *Încă nedecis* de Paul Klee, și o reducere a părților anatomice (ochi, nas, gură) la expresiile primare ale punctului și liniei, perceperea conținutului necesită acceptarea convențiilor de reprezentare, prin care punctul este asociat ochiului, linia frântă – nasului, iar cea ondulată – gurii. Dacă acestei echivalări de formă i se asociază o vibrație a suprafeței, printr-o texturare vizibilă, care îngreunează citirea formelor, receptorul este pus în situația de a interpreta datele imaginii în funcție de cantitatea și calitatea elementelor recunoscute.

În primul exemplu, limbajul plastic formează o unitate expresivă omogenă, nediferențiată vizibil sub raportul identității elementelor de limbaj. Acuratețea și claritatea reprezentării, intensitatea contrastului tonal reprezintă stimulii vizuali ai imaginii. Stimulii, asociați și ordonați, în vederea structurării construcției și a determinării proporțiilor în descrierea formei, dobândesc caracter de semnal. Configurarea întregului, prin relațiile de spațialitate dintre părți, respectarea unei ordini anume, ca o cerință anatomică, semnaleză prezența unui portret, ceea ce face posibilă înzestrarea imaginii cu valoarea de semn. Reprezentarea devine semnul grafic al portretului la care se face referire, un semn complex, rezultat din omogenitatea texturală a elementelor. În același timp, imaginea, ca formă de organizare plastică, se constituie în semnificatul vizual al persoanei reprezentate, adică al semnificatului. Particularitățile morfologice, expresia plastică a modelului reprezentat, atitudinea asigură convertirea imaginii-semn în mesaj. Receptorul poate întrezări personalitatea subiectului, anumite trăsături de caracter sau stări sufletești ce completează informația plastică.

În cel de-al doilea exemplu, artistul transcrie rezultatele percepției, dintr-un limbaj vizual comun, într-unul specializat, prin descompunerea imaginii-semn în elemente distincte, de conținut și de expresie. Conținutul obiectual se relevă, aici, în măsura în care expresia plastică a unităților de limbaj dobândește alte conotații, în afara sensului propriu, astfel încât linia denotă nasul și gura, iar cercul sugerează forma capului. Receptorul identifică portretul nu numai conform percepțiilor sale, ci și potrivit datelor pe care le deține despre portret. El recunoaște ceea ce știe despre subiect, nu numai ceea ce vede, bazându-se pe elemente optice (stimulii vizuali), ontologice (ceea ce cunoaște despre subiect) și convenționale (codul de reprezentare). Expresia obiectuală este dată de o structură grafică, prin care se stabilesc corespondențe între caracteristicile semnificatului și proprietățile relaționale ale unei „scheme mentale”²⁵, pe care se presupune că receptorul le cunoaște. Cercul este considerat, în exemplul dat, un echivalent formal al capului, în virtutea unei convenții culturale sau arbitrare, stabilite pe baza unei posibile similitudini configurale.

Ruperea continuității structurale și dispunerea ei în fragmente, cu un potențial vizual independent de conținutul obiectual, cum ar fi, de pildă, un portret desenat în viziune cubistă, fac ca „textul” figurat să fie și mai anevoios interpretabil. Plasarea semnelor reperabile în segmente compoziționale diferite, motivate plastic, contribuie la creșterea ambiguității conținutului, care este vehiculat prin expresii atipice ale re-

prezentării spațiului. „Zgomotul” este produs, în aceste cazuri, de elemente care definesc imaginea-semn, suprafețe puse în valoare prin punct și linie – și care, pe de-o parte, anulează perspectiva albertienă, despațializând imaginea, și, pe de altă parte, creează un tip de reprezentare a bidimensionalității, înlocuind-o cu o tridimensionalitate la acea vreme. Unitățile de expresie grafică devin astfel elemente care se relevă într-un timp secund al percepției. Fragmentarea bidimensionalității și a timpilor succesivi de înțelegere a obiectuale ale desenului, comunică, într-un anumit timp și timpului, al relativității lor și al relaționării față de un timp dat familiarizat cu această reprezentare, receptorul poate percepe, însemnele reprezentării cubiste, moment în care devine semn de recunoaștere consacrat, codificat.

Un text indescifrabil sau, mai curând, o imitație poate fi considerat un mesaj nul, pentru că ea nu are niciun conținut semantic. Recunoaștem în acest exemplu un mesaj care Eco îl caracterizează ca fiind structurat într-un mod care atrage atenția privitorului doar asupra propriului mesaj „vid” și consideră că, în absența conținutului, mesajul este inapt de comunicare, pentru că semnele ce îl alcătuiesc nu sunt semnificative. Maltese contestă această opinie și susține că mesajul este o creație existențială metaforică prin atragerea atenției asupra non-funcționalului²⁶.

Nici conținutul operei nu este întotdeauna clar. „nebulosă de conținut”.²⁷ Delacroix spunea că mesajul este fletească destul de vagă, aceasta cristalizând în timp, care cheamă altele, diversele prefigurări (Klee - *Mișcare în atelier*; Klee - *Constrângere*).

Paul Klee - *Mișcare în atelier*

25. Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 272.

medecis de Paul Klee, și o reducere a părții
rimare ale punctului și liniei, perceperea
de reprezentare, prin care punctul este
ondulată - gurii. Dacă acestei echivalări
printr-o texturare vizibilă, care îngreu-
situația de a interpreta datele imaginii
recunoscute.

unitate expresivă omogenă, nedife-
lor de limbaj. Acuratețea și claritatea
prezintă stimulii vizuali ai imaginii.
rii construcției și a determinării pro-
de semnal. Configurarea întregului,
rea unei ordini anume, ca o cerință
a ce face posibilă înzestrarea imagi-
nnul grafic al portretului la care se
nitătea texturală a elementelor. În
ică, se constituie în semnificantul
tului. Particularitățile morfologi-
nea asigură convertirea imaginii-
atea subiectului, anumite trăsă-
ormația plastică.

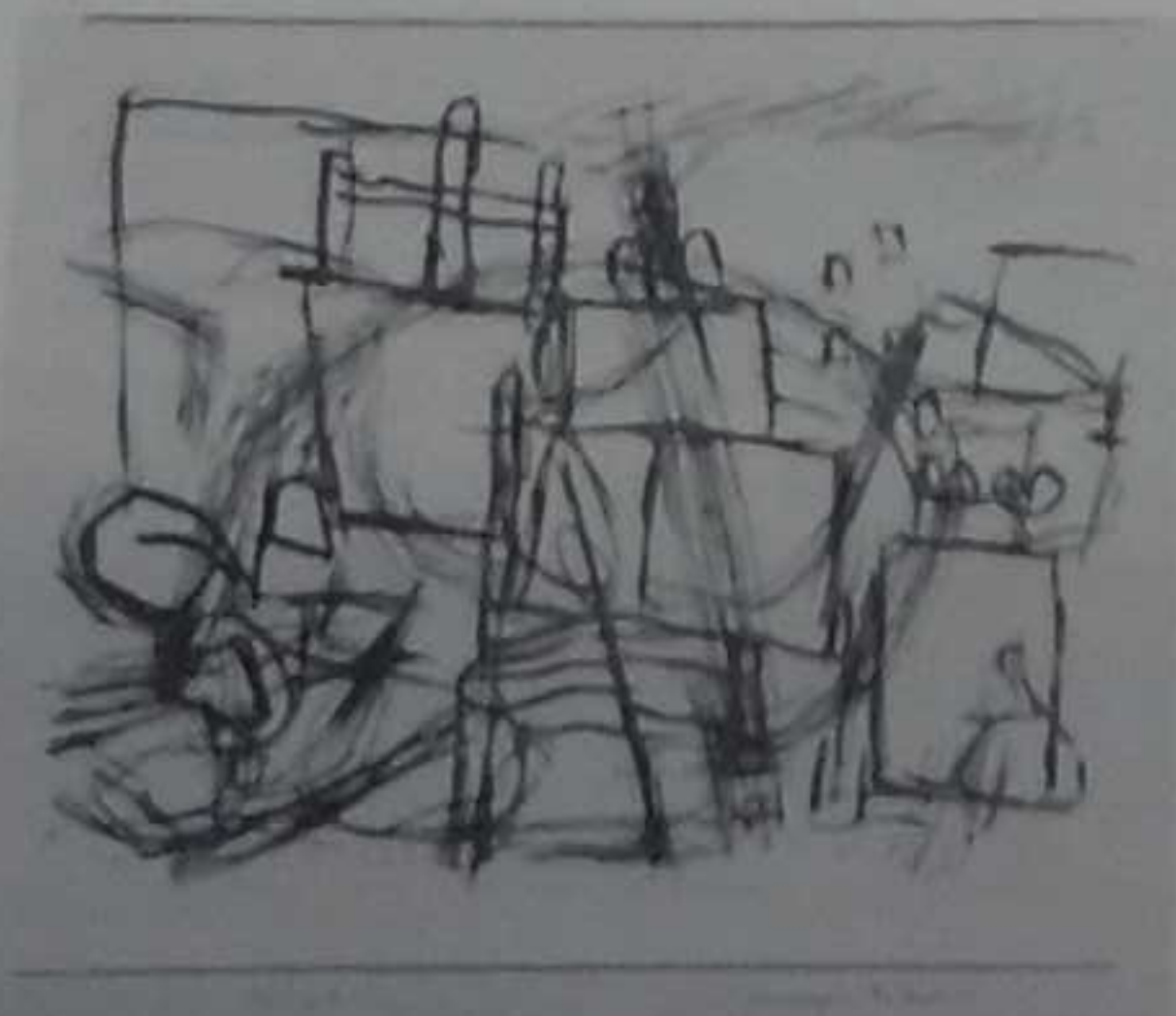
tele percepției, dintr-un limbaj
rea imaginii-semn în elemente
ual se relevă, aici, în măsura în
alte conotații, în afara sensului
l sugerează forma capului. Re-
iilor sale, ci și potrivit datelor
tie despre subiect, nu numai
uali), ontologice (ceea ce cu-
entare). Expresia obiectuală
espondențe între caracteris-
scheme mentale"²⁵, pe care
derat, în exemplul dat, un
trale sau arbitrare, stabilite

mente, cu un potențial vi-
dă, un portret desenat în
s interpretabil. Plasarea
tivate plastic, contribuie
n expresii atipice ale re-

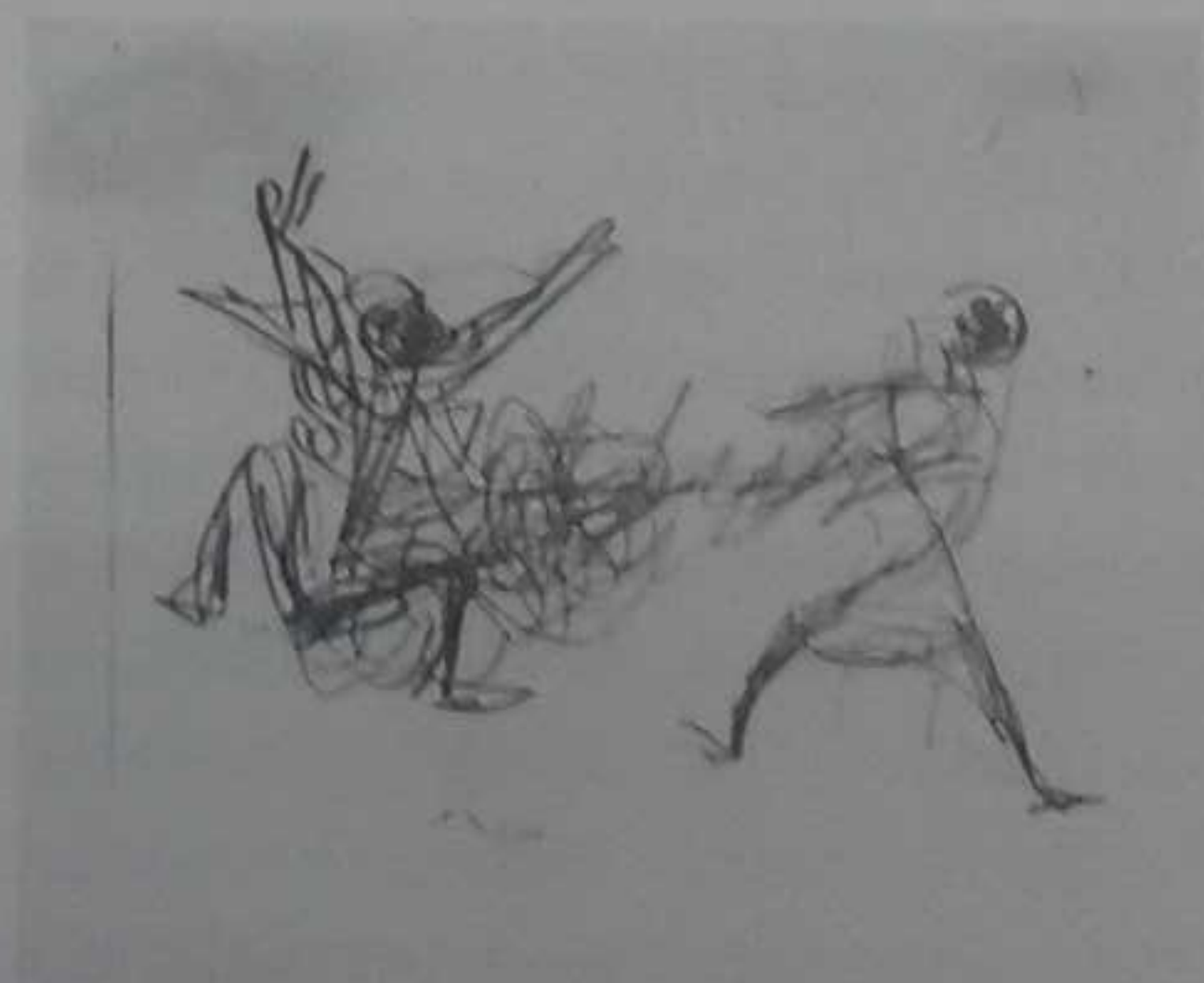
prezentării spațiului. „Zgomotul” este produs, în această situație, de suprafețele plane, ce definesc imaginea-semn, suprafețe puse în valoare prin aceleași mijloace plastice - punctul și linia - și care, pe de-o parte, anulează convenția reprezentării cu ajutorul perspectivei albertiene, despațializând imaginea, și, pe de altă parte, legiferează un alt tip de reprezentare a bidimensionalității, înlocuind o regulă cu o modalitate inedită la acea vreme. Unitățile de expresie grafică devansează perceptiv conținutul operei, care se relevă într-un timp secund al percepției. Fragmentarea imaginii, prin evidențierea bidimensionalității și a timpilor succesivi de înregistrare vizuală a componentelor obiectuale ale desenului, comunică, într-un terț pas, mesajul discontinuității spațiului și timpului, al relativității lor și al relaționării față de contextul care le-a evidențiat. O dată familiarizat cu această reprezentare, receptorul va recunoaște, în alte imagini similare, însemnele reprezentării cubiste, moment în care ceea ce era definit ca intenție devine semn de recunoaștere consacrat, codificat ca semn al unui stil definit.

Un text indescifrabil sau, mai curând, o imitare a scrisului, plasată într-o lucrare, poate fi considerat un mesaj nul, pentru că ea constituie un grafism pur plastic, fără conținut semantic. Recunoaștem în acest exemplu acel „mesaj cu funcție estetică”²⁶, pe care Eco îl caracterizează ca fiind structurat într-un mod ambiguu și autoreflexiv, deoarece atrage atenția privitorului doar asupra propriei sale forme. El numește acest tip de mesaj „vid” și consideră că, în absența conținutului informațional, mesajul estetic este inapt de comunicare, pentru că semnele ce îl alcătuiesc semnifică numai propriul semnificant. Maltese contestă această opinie și susține că „negarea” dobândește o semnificație existențială metaforică prin atragerea atenției asupra inutilului, iraționalului sau non-funcționalului²⁷.

Nici conținutul operei nu este întotdeauna clar stabilit, ci se prezintă adesea ca o „nebuloasă de conținut”.²⁸ Delacroix spunea: „Artistul, pleacă adesea de la o stare sufletească destul de vagă, aceasta cristalizând într-o primă eboșă, sau într-un prim fragment, care cheamă altele; diversele prefigurări ale posibilului se combină și se înfruntă (Klee - *Mișcare în atelier*; Klee - *Constrângere*). Această nebuloasă inițială, acest stadiu



Paul Klee - *Mișcare în atelier*



Paul Klee - *Constrângere*

²⁶ Noțiune introdusă de Roman Jakobson, cf. Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 27.

²⁷ Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 27-28.

²⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 249.

original, nu are cu necesitate aspectul creației înseși. Este un fel de nondiferențiere care precedă organizarea.²⁹ Codurile sunt, și ele, schimbătoare și slab definite, ceea ce permite destinatarului interpretări multiple. Prin urmare, receptarea mesajului este, la rândul ei, creativă și condiționată, pe de-o parte, de proprietățile vizuale ale operei-stimul și, pe de altă parte, de capacitățile perceptive și psiho-cognitive ale receptorului, determinate de experiența sa vizuală anterioară. Proiecțiile mentale ale privitorului aduc în planul mesajului conotații diferite de cele ale emițătorului-artist, înzestrând astfel opera cu sensuri noi. Admițând importanța receptorului în finalizarea creației, ca punct terminus al procesului de comunicare, Maltese definește receptorul ca fiind „un organism capabil, în condiții potrivite, să selecționeze dintre stimulii fizici pe cei interpretabili ca semnale, atribuindu-le un emițător, fie el întâmplător sau intențional, și folosindu-i drept semne (deci atribuindu-le o semnificație și ajungând chiar să-i citească ca pe o semnificație)”.³⁰

Din punct de vedere semiotic, în configurația semnelor plastice apare o distincție, bazată pe gradul de asemănare dintre semn și obiectul pe care îl înlocuiește. Peirce propune o trihotomie, în care se diferențiază iconul (a), indicele (b) și simbolul (c), ca fiind: a) „asemănător propriului obiect”, b) „corelat fizic cu propriul obiect”, c) „corelat arbitrar cu propriul obiect”.³¹ Repertoriul grafic cuprinde toate cele trei categorii de semne.

Semnele iconice (asemănătoare propriului obiect) comportă o nuanțare, în ceea ce privește corelația cu obiectul substituit, astfel că Eco apreciază ca fiind iconice acele semne care „stimulează o structură perceptivă ‘asemănătoare’ celei care ar fi stimulată de obiectul imitat”³² și nu cele care, restrictiv, au aceleași proprietăți fizice cu obiectul denotat. Accentul cade pe componenta ontologică a actului perceptiv, proiecția fiind cea care contribuie la citirea unui semn ca fiind „asemănător” unui obiect anume, deși, în unele situații, caracteristicile formei nu îndeplinesc această condiție. A reprezenta iconic obiectul înseamnă a transcrie, cu ajutorul „artificiilor grafice”, proprietățile culturale ce îi sunt atribuite. Producerea semnului iconic și interpretarea lui țin de alegerea tipului de reprezentare, mai mult sau mai puțin simplificat, ce trimite către ceea ce știm despre obiect. Astfel, un desen narativ, motivat de un obiect mai puțin comun, poate fi situat pe același plan de iconicitate cu un însemn grafic schematizat, dacă acesta din urmă are un grad ridicat de recognoscibilitate. În acest caz, problema este a raportului formă-conținut, în care subzistă gradul de semnificare. Un desen supra-realist, de exemplu, poate lansa o formă fără corespondență în lumea reală. Imaginea desenată devine semnul iconic al acestei reprezentări. Un copac desenat de un copil are un potențial ridicat de iconicitate, nu datorită detaliilor, ce l-ar apropia mai mult de forma reală, deci l-ar face mai ușor identificabil, ci datorită reprezentării într-o formă optimă de percepție. Plaja de întindere a unui desen iconic cuprinde, așadar, atât configurații complexe, articulate continuu, cât și forme simple, abstractizate. Eco pune pe seama învățării anterioare capacitatea noastră de a aprecia o formă desenată drept

²⁹ Henri Delacroix, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983, pag. 168.

³⁰ Corrado Maltese, *op. cit.*, pag. 42.

³¹ Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 235.

³² Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 256.

„asemănătoare” alteia, în pofida tuturor diferențelor ce apar în tranziție, a realității obiective în „elemente schematice ale unei convenții perceptive care a motivat semnul”.³³ Din această perspectivă, semnificarea este un proces selectiv, în virtutea unor „convenții grafice”. Desenul constituie o selecție a unui proces mult mai complicat³⁴, de absorbție a caracteristicilor ale obiectului desemnat, de către proprietățile culturale ce îi sunt atribuite.

Sistemul comunicațional al graficii cuprinde, alături de semnele iconice, motivate exclusiv de rațiuni creative, și categorii de semne a căror funcție este vizuale colective. Pentru a răspunde nevoilor de semnalizare-recunoaștere, comunicarea comportă grade diferite de convenționalitate și se legitimează prin codificare și prin potențialul informațional pe care îl dețin, claritatea simbolurilor grafice. Reprezentarea simbolică se bazează, în general, pe ceea ce trebuie cunoscută pentru a înțelege semnificația. Acest tip de semne apare, de obicei, în alcătuirea unui limbaj formalizat, în cazul diferitelor științe, în scrieri formale în însemnele publice. În cazul semnelor grafice, acestea apar în exprimarea vizuală a unor enunțuri, aportul creativ ulterior este redus, semnele fiind desemnate concomitent cu stabilirea convenției. Astfel, simbolurile matematice (+, -, =), la cele chimice ori fizice, în general științifice. Aspectul lor poate să varieze cel mult în funcție de tradițiile familiilor de litere din care provin. Semnele de circulație, cele de identificare, reprezintă o altă categorie de semne convenționale. Și aici, pentru privitorului, cunoașterea semnificației lor, asemănarea cu ele este extrem de mică sau inexistentă.

O categorie care lasă mai mult loc creativității o constituie semnele care, fie o funcție, fie un spațiu utilitar, fie o operație, toate deosebite prin simboluri grafice, pictograme sau icoane grafice, în funcție de scopul pe care îl reduc imaginea pe care o înlocuiesc sau o simbolizează la claritate pentru el, astfel încât să permită o comprehensiune totală. În sfera științelor, permit accesul operatorului la programele de calculator. Ele sunt folosite pentru programe și facilitează utilizarea meniului pe care îl reprezintă printr-un grad înalt de inteligibilitate vizuală.

Același statut îl au și însemnele prezente în diferite spații publice: de așteptare, gări, aeroporturi, restaurante, spitale etc. Acestea sunt de tip de concept-matrice, pe care receptorul îl are despre el însuși, în avizat în privința existenței unor astfel de semne, identitatea lor, de redundanță, pe care acestea îl dețin, atenuată, în pofida clarității al modului în care au fost concepute grafic. Pictogramele reprezintă un exemplu de traductibilitate a unor noțiuni verbale în imagini, în universalitate demersului comunicațional. Se regăsește, de obicei, în indicii (corelați fizic cu propriul obiect), în semnele gra-

„asemănătoare” alteia, în pofida tuturor diferențelor ce apar în transformarea, pe hârtie, a realității obiective în „elemente schematice ale unei convenții perceptive sau conceptuale care a motivat semnul”³³. Din această perspectivă, semnul iconic răspunde unor așteptări, în virtutea unor „convenții grafice”. Desenul constituie „simplificarea selectivă a unui proces mult mai complicat”³⁴, de absorbție a caracteristicilor materiale ale obiectului desemnat, de către proprietățile culturale ce îi sunt atribuite.

Sistemul comunicațional al graficii cuprinde, alături de semnele grafice libere, evocative, motivate exclusiv de rațiuni creative, și categorii de semne aservite comunicării vizuale colective. Pentru a răspunde nevoilor de semnalizare-recepție, aceste categorii comportă grade diferite de convenționalitate și se legitimează prin capacitatea de codificare și prin potențialul informațional pe care îl dețin, clasificându-se în sfera simbolurilor grafice. Reprezentarea simbolică se bazează, în general, pe o convenție, ce trebuie cunoscută pentru a înțelege semnificația. Acest tip de semne, intră, de pildă, în alcătuirea unui limbaj formalizat, în cazul diferitelor științe sau al unor structuri formale în însemnele publice. În cazul semnelor grafice, acreditate ca simboluri în exprimarea vizuală a unor enunțuri, aportul creativ ulterior emiterii lor este nul, semnele fiind desemnate concomitent cu stabilirea convenției. Ne referim aici la simbolurile matematice (+, -, =), la cele chimice ori fizice, în general la cele din domeniile științifice. Aspectul lor poate să varieze cel mult în funcție de caracterele grafice ale familiilor de litere din care provin. Semnele de circulație, cele topografice sau cartografice reprezintă o altă categorie de semne convenționale. Și acestea solicită, din partea privitorului, cunoașterea semnificației lor, asemănarea cu elementele substituite fiind extrem de mică sau inexistentă.

O categorie care lasă mai mult loc creativității o constituie clasa semnelor ce codifică fie o funcție, fie un spațiu utilitar, fie o operație, toate de interes public. Denumite *simboluri grafice*, *pictograme* sau *icoane grafice*, în funcție de destinația pe care o au, ele reduc imaginea pe care o înlocuiesc sau o simbolizează la datele esențiale ale obiectului, astfel încât să permită o comprehensiune totală. În sfera informaticii, icoanele permit accesul operatorului la programele de calculator. Ele conferă o identitate vizuală pentru programe și facilitează utilizarea meniului pe care acestea îl pun la dispoziție, printr-un grad înalt de inteligibilitate vizuală.

Același statut îl au și însemnele prezente în diferite spații cu destinație publică: săli de așteptare, gări, aeroporturi, restaurante, spitale etc. Pictogramele sintetizează un tip de concept-matrice, pe care receptorul îl are despre imaginea reprezentată. El este avizat în privința existenței unor astfel de semne, identificarea lor ținând de un grad de redundanță, pe care acestea îl dețin, atenuată, în parte, de potențialul signalectic al modului în care au fost concepute grafic. Pictogramele sau icoanele grafice sunt un exemplu de traductibilitate a unor noțiuni verbale în limbaj nonverbal, care asigură universalitate demersului comunicațional. Se regăsesc în familia pictogramelor atât indicii (corelați fizic cu propriul obiect), în semnele grafice „indicatoare” de direcție, loc

33 Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 256.

34 Umberto Eco, *op. cit.*, pag. 256.

etc., cât și simbolurile (corelate prin convenție cu propriul obiect), în cele care prezintă variante grafice ale diferitelor obiecte sau personaje.

O altă categorie a semnelor grafice, cu o simbolistică aparte, o alcătuiește heraldica. Aici desenele au semnificații distincte, care fac, în cazul blazoanelor, referință la rangul nobiliar, la însemne ale puterii familiilor dominatoare, sau, în cazul stemelor, la însemne ale diferitelor state sau orașe. Toate elementele unui semn heraldic au conotații simbolice, de la figurile reprezentate, la cromatica ce le însoțește.

Semnul heraldic este simbolic prin excelență și prezintă acea corelare arbitrară cu propriul obiect, de care vorbește Peirce.

Spre deosebire de alte semne (sonore, gestuale), semnul grafic, ca semn particular, între semnele plastice, se materializează fizic cu ajutorul mijloacelor și al tehnicilor de producere specifice. Impactul vizual este condiționat de aspectul fizic al semnalului grafic, care se diferențiază, în funcție de materialul ales, de tehnica și de caracteristicile temperamentale ale graficianului. Utilizând semnele fundamentale: punctul și linia, graficianul obține o infinitate de combinații, de expresii variate, relevante semiotic și prin materia care le face vizibile (creionul, cărbunele, tușul, placa metalică, piatra litografică, dar și mediul cibernetic, programele de calculator). Acest aspect, numit de Eco „materia semnificantului”, are un recul în concluzia lui Marshall McLuhan că „mediul/mijloacele înseamnă mesajul”³⁵. McLuhan consideră că mediile nu sunt numai „recipiente”, ci și procese, care pot schimba conținutul. Deși el se referă, în principal, la macromediul social și la mediile de comunicare în masă, afirmația se susține și la nivelul micromediilor, al mijloacelor particulare, explorarea creativă conducând la noi forme de expresie. Să ne gândim numai la caracterul tactil, pe care un desen, realizat cu mijloace tradiționale, îl deține față de același desen vizionat pe calculator. Sau la însușirile, pe care o simplă linie le poate dobândi, fiind trasată cu creionul, cărbunele sau tușul, ori corodată pe o placă metalică. Inflexiunile mâinii conferă ductului informații despre temperamentul artistului, semnificând o anumită atitudine creatoare, alături de imaginea pe care o configurează. Această particularitate lipsește în imaginea computerizată, cu toate că programele de grafică pe calculator au variate și multiple posibilități de expresivizare a imaginii, similare procedeelelor manuale.

35 „The medium is the message”, Marshall McLuhan, *Mass media sau mediul invizibil*, Editura Nemira, București, 1997, trad. rom. M. Noroiu: „mijloacele înseamnă mesajul”.

DESENUL CONȚINUT ÎN FOR

Mutațiile produse la nivelul genurilor artelor vizuale, comunicare, sens și simbol, în tendințele artistice ale secolului al XX-lea, au deschis posibilitatea descoperirii și interpretării expresiei familiare desenului. Dintre acestea, am analizat suferințele vizuale prilejuite de acționism¹, creditând acest derisiv judecării experimentale². Investigația făcută pornind de la desenări și actului artistic exprimat în acțiune:

1. baza senzorio-motorie – GESTUL, efer
2. fundamentul proiectiv³ – CONCEPTUL
3. unitatea de expresie – LINIA, expres

Pentru că posibilitatea acestei fuziuni am avut-o în minte, vom nota observațiile făcute în analogia de acțiunile câtorva artiști români contemporani, a cont de cele trei elemente constitutive (gest, co combinării lor în expresia vizuală, am ordonat m

GEST + CONCEPT

1. Analogia semnelor.
2. Pragmatica semnelor
3. Desenul autoreflexiv

CONCEPT + LINIE

4. Raporturi sintactice
5. Semantica formelor
6. Desenul spațial. S

GEST + LINIE

7. Trans-puneri gr
8. Desenul critic. D
9. Desenul în cont

u propriul obiect), în cele care repre-
personaje.

istică aparte, o alcătuiește heraldica.
cazul blazoanelor, referință la rangul
toare, sau, în cazul stemelor, la în-
ele unui semn heraldic au conotații
ce le însoțește.

prezintă acea corelare arbitrară cu

semnul grafic, ca semn particular,
orul mijloacelor și al tehnicilor de
at de aspectul fizic al semnalului
es, de tehnica și de caracteristicile
fundamentale: punctul și linia,
resii variate, relevante semiotic
ele, tușul, placa metalică, piatra
culator). Acest aspect, numit de

lui Marshall McLuhan că „me-
cleră că mediile nu sunt numai

Deși el se referă, în principal,

masă, afirmația se susține și la

area creativă conducând la noi

til, pe care un desen, realizat

vizionat pe calculator. Sau la

rasată cu creionul, cărbunele

mâinii conferă ductului in-

anumită atitudine creatoare,

laritate lipsește în imaginea

ulator au variate și multiple

r manuale.

DESENUL CONȚINUT ÎN FORME NONCONVENȚIONALE ALE EXPRESIEI PLASTICE

Capitolul IV

Mutațiile produse la nivelul genurilor artelor vizuale, precum și accentul pus pe co-
municare, sens și simbol, în tendințele artistice ale ultimelor decenii, ne-au sugerat
posibilitatea descoperirii și interpretării expresiei grafice în forme de artă mai puțin
familiare desenului. Dintre acestea, am analizat substituirea desenului în manifestări
vizuale prilejuite de acționism¹, creditând acest demers cu dimensiunea posibilului și a
judecății experimentale². Investigația făcută pornește de la factori comuni procesului
desenării și actului artistic exprimat în acțiune:

1. *baza senzorio-motorie* – GESTUL, efemer în acțiune, durabil în desen
2. *fundamentul proiectiv*³ – CONCEPTUL
3. *unitatea de expresie* – LINIA, expresivitatea limbajului grafic

Pentru că posibilitatea acestei fuziuni am avut-o printr-o incursiune în opera lui Be-
uys, vom nota observațiile făcute în analogia desen-performance, referindu-ne apoi la
acțiunile câtorva artiști români contemporani, afirmați în anii '60-'70, '80, '90. Ținând
cont de cele trei elemente constitutive (gest, concept, linie), precum și de posibilitatea
combinării lor în expresia vizuală, am ordonat materialul analizat după cum urmează:

GEST + CONCEPT

1. Analogia semnelor. Cazul Beuys
2. Pragmatica semnelor. Ștefan Bertalan
3. Desenul autoreflexiv. Amalia Perjovschi

CONCEPT + LINIE

4. Raporturi sintactice. Constantin Flondor
5. Semantica formelor. Doru Tulcan
6. Desenul spațial. Sorin Vreme

GEST + LINIE

7. Trans -puneri grafice. Baász Imre
8. Desenul critic. Dan Perjovschi
9. Desenul în context spațial. Bogdan Achimescu

1 Ileana Pintilie definește acțio-
nismul ca fiind: «un tip de ma-
nifestări în care artistul devine
„actorul” propriilor sale producții
puse în scenă și în care accentul
se mută de pe obiect pe subiect.
Acționismul este o formă efeme-
ră a artei contemporane, aflate
în căutarea unor noi conținuturi
și semnificații estetice». Vezi
Ileana Pintilie, *Acționismul în
România în timpul comunismului*,
Editura Ideea design&print, Cluj,
2000, pag. 5-7.

2 Vezi Ileana Pintilie, *op. cit.*, pag.
5-7.

3 Vezi Cap. II - *O perspectivă psiho-
logică asupra desenului*.

1. ANALOGIA SEMNELOR. CAZUL BEUYS

Între formele de manifestare ale desenului și performance-uri Beuys nu stabilește limite, făcând posibilă regăsirea unor forme de limbaj analog. *Gestul* activ, în performance, și *gestul* grafic, utilizat în desene, pun în valoare reflecțiile lui Beuys asupra gândirii, considerată „un fluid procesual”, și asupra desenelor, văzute ca forme de gândire înăuntrul intenției artistice⁴. În desene, Beuys folosește linia deschisă, forma debarasată de închistarea în contur, fluiditatea gestică fiind asemeni cursivității gândului. Dintr-o nebuloasă tonală, rezolvată prin repetări și reveniri ale ductului trasat cu grafit – trimitere posibilă către configurația haosului primordial –, se ivesc elemente ce par a repera forme recognoscibile. Ductul cursiv revine și în suprapunerile de planuri, ce anunță apariția formelor, uneori făcându-le prezente, dispărând apoi în anonimatul unui conglomerat de linii scâmoase, estompate. Artistul folosește sugestia, limbajul conotativ, în locul precizării obiectuale denotative. Un anume automatism este folosit ca procedeu de creație. Acesta face posibilă eliberarea necondiționată a gândului și a limbajului plastic. Dinamica determinată de ambiguitate și concretețe se regăsește, în performance-uri, în dinamica mișcării, în crearea unor situații inedite și imprevizibile (dialogul cu sine și iepurele mort). Asemeni gestului materializat și obiectivat în desen, Beuys suprapune planuri de acțiune și în desfășurările sale spațio-temporale.

Se pot identifica, de asemenea, și analogii formale ca, de pildă, spirala cu semnificațiile ei, prezentă în ambele moduri de manifestare. În ideologia artistică a lui Beuys, ea simbolizează întoarcerea, atât spre origini, spre un stadiu existențial primordial, embrionar, cât și spre fondul mistic al revelațiilor metafizice, atemporale, ca o răsucire abisală. Suprapunerea temporal-atemporal cu simbolul spiralei poate fi regăsită în desenele *Mama ca fetus, fetus ca mamă*, în spiralele desenate pe foi de calendar, în *Cuvinte care pot să audă*. Spirala semnifică, în sens ascendent, evoluția, sau, în sens descendent, involuția; prin urmare, ea codifică o modificare spațială și temporală, pe care o putem regăsi și în mișcările din și în pozițiile ghemuite, practicate în unele performance-uri (*I like America and America likes me*).

Alte simboluri, de natură biologică, cu corespondențe în simbolistica formelor și a corpurilor geometrice, precum și a numerelor, apar în *Desen diagramă*, din 1972, și constituie repere pentru „înțelegerea lărgită a artei”. În structurarea compozițională sus-jos a diagramelor, Beuys așază, în planul inferior, capul, plămânii și piciorul, ca simboluri și reprezentări ale gândirii, simțirii și voinței. În planul superior, reprezintă, schematic, istoria filosofiei, unde apar cercul, cubul, ca elemente ale spațiului și timpului continuu. Cifrele au, și ele, conotații simbolice: 1 reprezintă cultura, libertatea, 2 – statul, organizația, democrația, 3 – economia și societatea.

Între statutul de creator (emițător) și cel de spectator (receptor), ni se propune o schimbare continuă, până la anularea diferenței dintre termeni. Ambiguitatea este lansată atât în formele desenate, cât și în desfășurarea scenică a acțiunilor. Beuys folo-

Joseph Beuys - Desene pe nisip



sește cuvinte incomprehensibile, funcția curativă, purificatoare ale: *Pompă de miere la locul d*.
Linia cu duct moale, fragil, vibrată, caldă. În performanță similară moliciunii desenului, ritatea omului și a actului sa perisabile, cum sunt grăsimi simbolizate de materiale pre taline, mercurul – simbol al momentul inițial al nașterii

Caracteristicile artei sale mance-uri, ca fiind semne al lului și contradictoriului, al economicul, naturalul și art

În contextul artei române deceniu al secolului trecut, atât prin acțiuni sau instal de la artist la artist. Unii a logiei comuniste, dinainte de rezistență față de propo aflată la putere. Alții și-au ală, îndreptându-și atenți in natură. Între desen și a vorba de transpunerea fig

⁴ Joseph Beuys, *Werke aus der Sammlung Ulbricht*, Editura Du Mont, Paris, 1993.

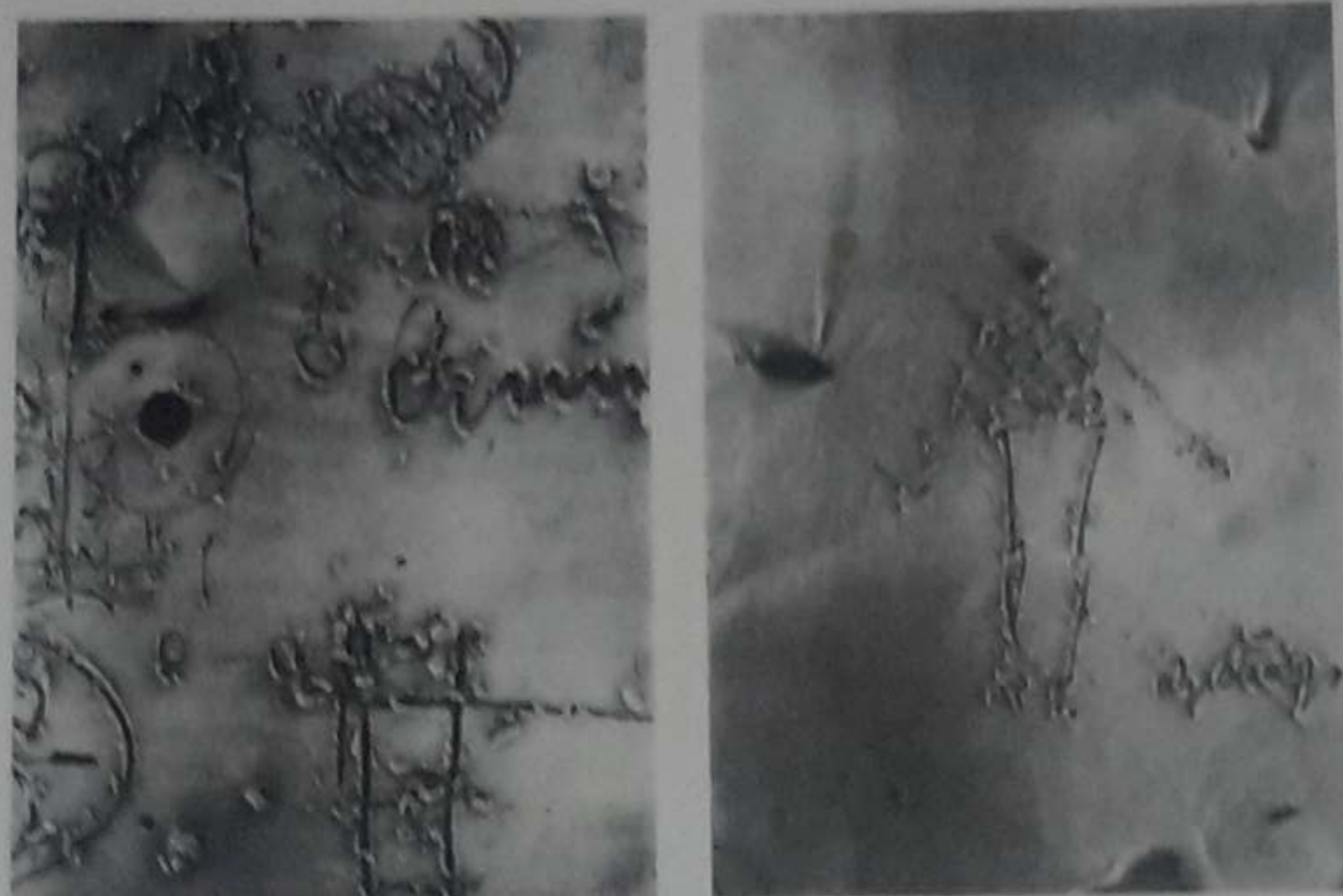
rmance-uri Beuys nu stabilește analog. *Gestul* activ, în performanțele lui Beuys asupra gâurilor, văzute ca forme de gândire, te linia deschisă, forma debasemeni cursivității gândului. niri ale ductului trasat cu graordial -, se ivesc elemente ce i în suprapunerile de planuri, dispărând apoi în anonimatul l folosește sugestia, limbajul ume automatism este folosit condiționată a gândului și a și concretețe se regăsește, în uații inedite și imprevizibile erializat și obiectivat în de sale spațio-temporale.

le pildă, spirala cu semnifiologia artistică a lui Beuys, diu existențial primordial, e, atemporală, ca o răsucire alei poate fi regăsită în de-foi de calendar, în *Cuvinte*, sau, în sens descendent, mporală, pe care o putem unele performance-uri (l

simbolistica formelor și n diagramă, din 1972, și turarea compozițională plămânii și piciorul, ca ul superior, reprezintă, nte ale spațiului și tim-tă cultura, libertatea, 2

ptor), ni se propune o ni. Ambiguitatea este acțiunilor. Beuys folo-

Joseph Beuys - Desene pe nisip



sește cuvinte incomprehensibile, asemenea șamanului prezent în desenele sale, vizând funcția curativă, purificatoare a artei, prin similitudini cu magia și/sau practicile sociale: *Pompă de miere la locul de muncă*.

Linia cu duct moale, fragil, este folosită alături de tonurile catifelate și de o valorație vibrată, caldă. În performance și sculpturi, artistul face apel la materiale de factură similară moliciunii desenului, cum sunt pânza și fetrul, în tonalități închise. Efemeritatea omului și a actului său creator este simbolizată prin folosirea unor materiale perisabile, cum sunt grăsimile. Temporalului i se opun valorile eterne ale universului, simbolizate de materiale precum metalul – semn al materiei, sarea – semn al stării cristaline, mercurul – simbol al mișcării și sulful – simbol al haosului, care indică la Beuys momentul inițial al nașterii universului.

Caracteristicile artei sale se desprind atât din expresia desenelor, cât și din performance-uri, ca fiind semne ale dinamicii transformării, ale mișcării, ale neconvenționalului și contradictoriului, ale unui flux energetic, ce pune în relație socialul, politicul și economicul, naturalul și artificialul, individul și societatea, materia și spiritul.

În contextul artei românești contemporane, începând mai cu seamă cu al șaptelea deceniu al secolului trecut, s-au afirmat o serie de artiști, care și-au exprimat ideile atât prin acțiuni sau instalații⁵, cât și prin desen. Fondul ideatic al acțiunilor variază de la artist la artist. Unii au recurs la substratul subversiv, îndreptat împotriva ideologiei comuniste, dinainte de 1989, și au marcat, prin aceste manifestări, o mișcare de rezistență față de propaganda vizuală și față de tematica impusă de clasa politică aflată la putere. Alții și-au investit acțiunile cu un *fond experimental de cercetare vizuală*, îndreptându-și atenția spre zonele de interferență ale artei ori spre incursiunea în natură. Între desen și acțiuni sau instalații se stabilesc puncte comune, fie că este vorba de transpunerea figurației din acțiune în desen, fie de vizualizarea conceptelor



Joseph Beuys - Fără titlu

⁵ Gen de artă apărut în anii '70-'80, care constă în asamblarea, într-un spațiu interior sau exterior, a unor obiecte, conform unor intenții prestabilite de artist.

în acțiune, prin preluarea elementelor de vocabular și a problematicii plastice cu accent grafic, generând noi percepțe, fie de consemnarea prin desen a observațiilor făcute în chiar actul acțiunii.

2. PRAGMATICA SEMNELOR. ȘTEFAN BERTALAN

Ștefan Bertalan⁶ induce în acțiunile sale dimensiunea cosmică a universului. Bertalan decodifică semnele naturii, prin deconspirarea tainelor biologice, și le transformă în semne plastice. Relația individ-spirit-natură se oglindește în creația sa, care cuprinde importante studii și însemnări, pe marginea observațiilor personale asupra naturii, cugetări și note, ce condensează datele unei experiențe directe, mijlocită de incursiunile în peisaj, de trăirea artistului în ambianța naturii, aflată în studiu, de sentimentul de comuniune cu lumea vie a plantelor și animalelor. Cercetările bionice, realizate prin creșterea și îngrijirea plantelor, urmărite din stadiul de sămânță până la dezvoltarea plantei adulte, sunt înregistrate prin procedee, ce însumează tehnica fotografiei, a filmului și, nu în ultimul rând, a desenului adnotat.

Prezent în expoziția *Studiu*, organizată la Timișoara în anul 1978, Bertalan expune o serie de „documente vizuale”, ce se impun deopotrivă ca martori ai acțiunilor și ca lucrări ori desene de sine stătătoare. *Kinograma procesului natural văzut prin lentilă* înregistrează, prin fotografie, planul dezvoltării seminței (fotomontaj). Proiectul *Urmăresc, uman și creator, cercetez și instruiesc munca mea într-un dialog cu natura*, în care prezintă diagrama dispunerii boabelor de fasole și creșterea lor, este relevant pentru discursul complementar acțiune-desen. Acțiunea este aici un spectacol lent al naturii și nu al individului, perceptibil prin restructurările formei și ale relațiilor spațiale derulate în procesul creșterii. Forma vizuală concretă, pe care artistul o dă trăirilor sale, dimpreună cu natura, este, de această dată, desenul în tuș și creion pe hârtie.

Valorile perceptuale ale experimentelor legate de natură sunt consemnate în lucrarea *Desenez percepția însăși* (colaj și desen în tuș pe hârtie). Conținutul și motivația cercetării lui Bertalan, în acest studiu, le găsim exprimate chiar de către artist: „De ani de zile activitatea mea creatoare se motivează, pentru mine, ca o necesitate vitală de a gândi acest proces într-o funcție de observare, de identificare și proiectare psihică prin niște experiențe cu fapte biologice ca: împărțirea, creșterea, îngrijirea lor, orientarea formală spre lumină, formă, organizare, structură de ansamblu static notate prin mediul desenului, prin fotografie, prin mediile imitației și ale modelului – accentuarea eu-ului și exprimarea posibilităților personale, construirea spațiilor prin alte mijloace decât cele cunoscute, în sfârșit, reintegrarea în viața omului modern a unui suflet străbun și primitiv, o unitate subiect-obiect perceput.”⁷

Ca și în cazul lui Beuys, pentru Bertalan nu există limite impuse de mediile de exprimare și cunoaștere. Este de amintit, în acest sens, acțiunea *Oraș-ambient natural*, întreprinsă pe malul Timișului (1972), în care realizează o ridicare a „desenului” din plan în

relief, prin articularea unor structuri geometrice nile lui, există o relație autocentrică, ce se definește ologice sau/și fizice ale luminii, ale reliefului din transcriere liberă, care fie evocă motivul cercetărilor prilejuite de acțiunile sale. Gestul urmărește gândul fiind funcția acestor desene, ele se înscriu în calitate plastică sunt subordonate scopului de păstrare acțiunii. Relevantă în acest sens rămâne acțiunea *de floarea soarelui*, realizată în București, la sala de floarea soarelui, cuprinzând fazele dezvoltării tui demers. Acțiunea a fost realizată în două etape evoluției plantei pe parcursul celor 130 de zile notat schimbările survenite în treptele evoluției derulat public, artistul evoluând în jurul unei reea soarelui, postată pe un suport pentagonal studiile document – organigrame – despre Ștefan Bertalan a citit texte cu conținut filosofic și natură, „interpretând, de fapt, mitul civiliza-



Ștefan Bertalan - Am trăit 130 de zile cu o plantă de floare

⁶ Născut în 1930 la Răcășdia, Hunedoara. Trăiește și lucrează în România și Germania. Membru fondator al grupurilor 111 și Sigma.

⁷ Catalogul expoziției *Studiu*, 1978, Timișoara, pag. c. 3

a problematicei plastice cu accent
în desen a observațiilor făcute în

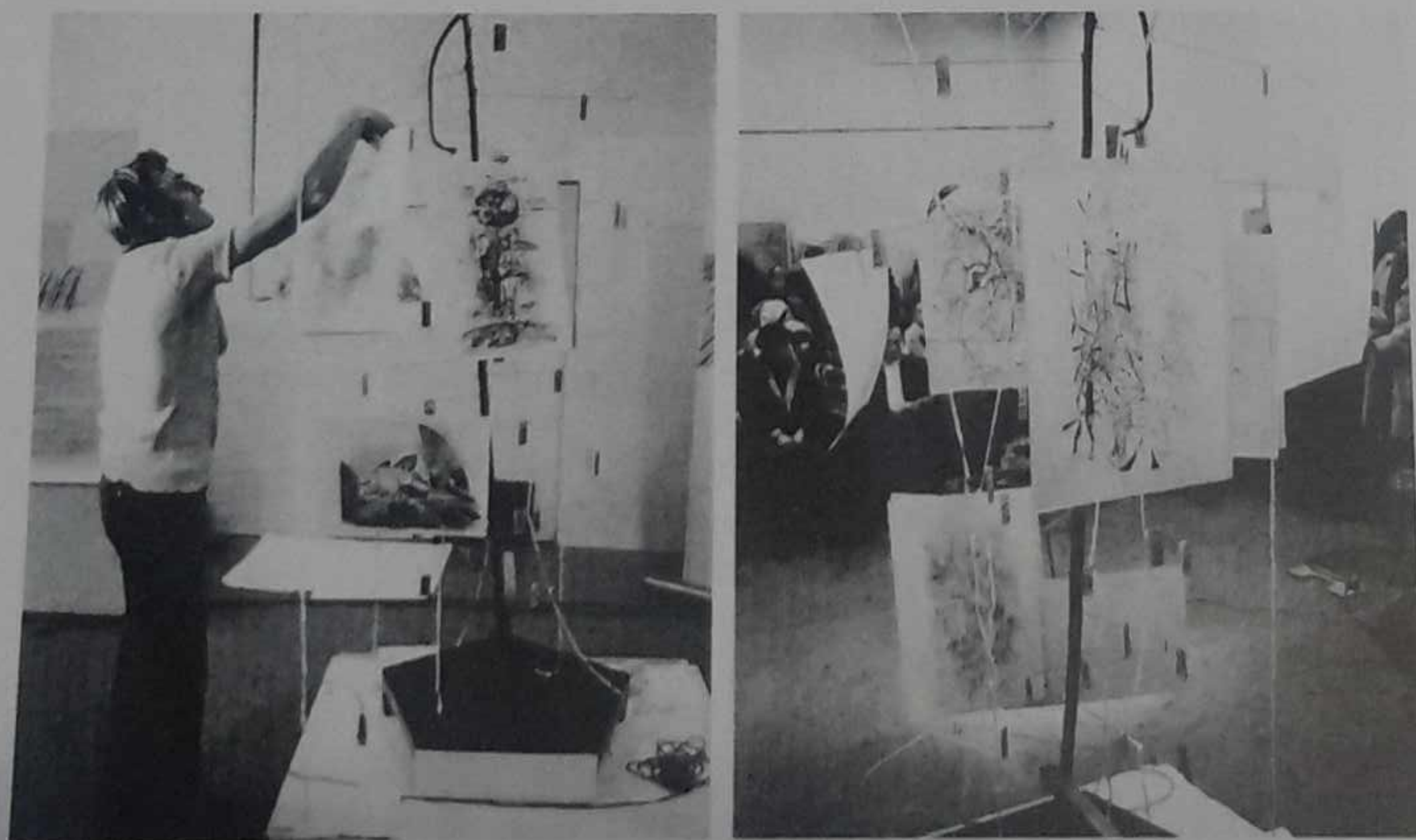
a cosmică a universului. Bertalan
elor biologice, și le transformă
lește în creația sa, care cuprin-
țiilor personale asupra naturii,
directe, mijlocită de incursiu-
ată în studiu, de sentimentul
etările bionice, realizate prin
ămânță până la dezvoltarea
ază tehnica fotografiei, a fil-

anul 1978, Bertalan expu-
ca martori ai acțiunilor și
ui natural văzut prin lentilă
fotomontaj). Proiectul *Ur-*
un dialog cu natura, în care
lor, este relevant pentru
spectacol lent al naturii
ale relațiilor spațiale de-
rtistul o dă trăirilor sale,
reion pe hârtie.

nt consemnate în lucra-
Conținutul și motivația
de către artist: „De ani
o necesitate vitală de a
proiectare psihică prin
grijirea lor, orientarea
static notate prin me-
delului – accentuarea
lor prin alte mijloace
ern a unui suflet stră-

de mediile de expri-
mbient natural, între-
senului” din plan în

relief, prin articularea unor structuri geometrice lineare, construite din nuiele. În acți-
nile lui, există o relație autocentrică, ce se definește în relație directă cu fenomenele bi-
ologice sau/și fizice ale luminii, ale reliefului din peisaj, ce se exprimă, în desen, printr-o
transcriere liberă, care fie evocă motivul cercetării, fie, cel mai adesea, relevă meditațiile
prilejuite de acțiunile sale. Gestul urmărește gândul în expresii plastice sensibile. Data
fiind funcția acestor desene, ele se înscriu în categoria desenului conceptual, ale cărui
calități plastice sunt subordonate scopului de păstrare, în termeni vizuali, a momentelor
acțiunii. Relevantă în acest sens rămâne acțiunea intitulată *Am trăit 130 de zile cu o plantă
de floarea soarelui*, realizată în București, la sala Kalinderu (1979). Urmărirea unei plante
de floarea soarelui, cuprinzând fazele dezvoltării sale în tootalitate, constituie baza aces-
tui demers. Acțiunea a fost realizată în două etape: prima s-a constituit din consemnarea
evoluției plantei pe parcursul celor 130 de zile, în care artistul a desenat, fotografiat și
notat schimbările survenite în treptele evoluției biologice; iar cea de-a doua etapă s-a
derulat public, artistul evoluând în jurul unei instalații compuse dintr-o tulpină de floa-
rea soarelui, postată pe un suport pentagonal, de jur-împrejurul căreia au fost atârinate
studiile document – organigrame – despre evoluția plantei. În timpul evenimentului,
Ștefan Bertalan a citit texte cu conținut filosofic, invocând o relație cosmică între individ
și natură, „interpretând, de fapt, mitul civilizației în concurență cu natura”⁸.



Ștefan Bertalan - *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea soarelui*

8 Cf. Ileana Pintilie, *op. cit.*, pag. 30-31: „Suntem orientați cu fața spre sud, vatra și leagănul culturii noastre. La stânga avem peisajul natural – sufletul cultivator al pământului – al vieții, Răsăritul, spre care ne mai rotim doar capul și mâinile. Acolo – Natura – instinctele naturale, modele ale dezvoltării, experiența milenară de ani. [...] Sămânța este un plan împăturit. Ne apropiem de ea ca obiect al simțurilor, generând alte planuri, ca organe ale vieții noastre. [...] Frunzele sale succulente în bătaia soarelui, frunze cu înfățișare de aripă-organ, și înșurubare în sintagmele existenței, cu vocale, consoane și diftonguri, articulate într-un limbaj succulent, începând cu zorile – o succesiune de spații, creștere ritmică ce revine mereu” – Ștefan Bertalan, citat în text, pag. 32-33.

3. DESENUL AUTOREFLEXIV. AMALIA PERJOVSCHI

Amalia Perjovschi⁹ propune, chiar din primele acțiuni, o legătură între limbajul corpului uman și limbajul exprimat în semne grafice. Codificarea unui mesaj anticomunist, semnalarea unor stări de tăcere și angoasă, efecte ale traumelor cauzate de regimul comunist, devin sensul acțiunii *Testul somnului* (1988). Vopsit în alb, corpul artistei este inscripționat cu semne intraductibile, într-un limbaj pictografic, criptic, amintind scrierea egipteană. Măinile, picioarele, corpul exprimă prin gesturi aceeași tăcere simptomatică. În consemnarea acestei acțiuni, Ileana Pintilie remarcă sensul pierdut al textului imaginat de Amalia Perjovschi, dorința de comunicare fiind anulată de „o cădere în muțenie și în somn, identificată aici cu o stare de pre-conștiință caracterizând starea societății românești la acea dată”¹⁰. Privată de desfășurarea publică, acțiunea s-a derulat în fața aparatului fotografic, în intimitatea locuinței, devenită bastion de rezistență și ocrotire în fața unui mediu social ostil.



Amalia Perjovschi - *Testul somnului*

4. RAPORTURI SINTACTICE. CONSTANTIN FLONDOR

Constantin Flondor¹¹ utilizează instrumentarul potențial al desenului în acțiunile sale desfășurate în natură. Că nu este întâmplătoare asocierea desenului cu intervențiile în natură, ne-o arată extensia pe care artistul o conferă termenului „desen” și verbului „a desena”, prin recursul la etimologia cuvântului, în paralela *desen-desemn* și a *desena - a desemna*. Extensie în care se iau în calcul baza perceptivă a desenului și interferența conceptului cu semiotica, prin potențialul de semnificare. Artistul reconsideră desenul, ca element fundamental în cercetarea și exprimarea vizuală, fapt consemnat prin verb, în catalogul aceleiași expoziții *Studiu* (1978): „Incursiune etimologică: DESEMNA (rom) = a indica, a numi. DESSIGNER (fr) = a indica, a semnală. BEZEICHEN (ger) = a desemna, a însemna. DESIGNARE (lat) = a desemna + a desena. DESEN (rom) = reprezentare pe o suprafață plană prin mijloace grafice. DESSINER (fr), ZEICHNEN (ger) = a desena. SIGN (engl) - SIGNE (fr) - SIGNUM (lat) = semn, indice, gest. DESIGN (engl) = a desena, a proiecta, a plănuși, intenție.

Reunindu-se termenii de DESEN, A DESENA cu cei de DESEMN, A DESEMNA, se dezvoltă, în mod favorabil, conceptul primului termen – depășindu-i semnificația ime-

⁹ Născută în 1961 la Sibiu. Artistă media. Trăiește și lucrează la București.

¹⁰ Ileana Pintilie, *op. cit.*, pag. 76.

¹¹ Născut în 1936 la Cernăuți. Pictor, artist media. Trăiește și lucrează la Timișoara. Membru fondator al grupurilor: Sigma, 111 și Prolog.

diată de înregistrare-reprezentare, inspirație, decizie, de semnalare a unei intenții de acțiune, CU, PRIN și ASUPRA sem-

Avem mai mult decât înțelesul de altă încălțură conceptuală atribuită unor ter-

„Natura ca partener” este un titlu gen cu mediul în acțiunile sale. Fenomenele curenții de aer, relieful și spațiul, consti- ților de percepție și ale formării unor „circuit”¹¹ al naturii, devine motiv de st în funcție de soare a fost realizată prin milimetrică) în două medii naturale d Retezat (1976). *Solarogramele* de la Fă- cave și convexe, prin proiecția umbre special pentru a identifica deplasarea

Vizualizarea spațiului și a efectelor realizată în cadrul proiectului *Țesătura* în *Țesătură pe malul Timișului*, în 1976. Construcțiile, configurate cu ajutorul firelor și a benzilor colorate, pot fi pri- vite ca echivalente ale unui desen spa- țial, ce populează spațiul între dou- sau mai multe repere, creând trase- vizuale similare liniilor de forță într- compoziție plană, precum și forme g- ometrice, ce se dezvoltă dinspre pla- (hexagon) spre volum. În termeni propuși de artist, *desenul* realizat o- fire și benzi *desemnează* spațiul în ca- se desfășoară.

Un demers de durată, finalizat în diferite medii, a constituit tema C- nerea și modelarea făinii. O temă studiului, pe care artistul-pedagog r- propus-o și nouă, elevilor săi. Pos- litatea modelării făinii, în analogi- relieful curbilor de nivel ale dealur- a dus la realizarea a numeroase st- ce vizau un material document-

imele acțiuni, o legătură între limbajul
e grafice. Codificarea unui mesaj antico-
ngoasă, efecte ale traumelor cauzate de
l somnului (1988). Vopsit în alb, corpul
bile, într-un limbaj pictografic, criptic,
e, corpul exprimă prin gesturi aceeași
acțiuni, Ileana Pintilie remarcă sensul
chi, dorința de comunicare fiind anu-
cată aici cu o stare de pre-conștiență
dată¹². Privată de desfășurarea publi-
fic, în intimitatea locuinței, devenită
u social ostil.



Amalia Perjovschi - Testul somnului

tențial al desenului în acțiunile
socierea desenului cu interven-
feră termenului „desen” și ver-
i, în paralela *desen-desemn* și a
perceptivă a desenului și inter-
nnificare. Artistul reconsideră
narea vizuală, fapt consemnat
„Incursiune etimologică: DE-
dica, a semnala. BEZEICHEN
ana + a desena. DESEN (rom)
DESSINER (fr), ZEICHNEN
semn, indice, gest. DESIGN

DESEMNI, A DESEMNA, se
pășindu-i semnificația ime-

diată de înregistrare-reprezentare, înspre sensul unei poziții mai active, de interven-
ție, decizie, de semnalare a unei intenții sau a unui proiect. Totodată, se implică un tip
de acțiune, CU, PRIN și ASUPRA semnelor = LIMBAJ.

Avem mai mult decât înțelesul de altădată al lui A DESEMNA, prin însăși noua în-
cercătură conceptuală atribuită unor termeni învecinați (spre exemplu: semn, semni-
ficare)¹².

„Natura ca partener” este un titlu generic, în care Constantin Flondor înscrie relația
cu mediul în acțiunile sale. Fenomenele și formele naturale, cum sunt lumina solară,
curenții de aer, relieful și spațiul, constituie cauze determinante ale modificării condi-
țiilor de percepție și ale formării unor noi percepte. Relația cauză-efect, privită ca un
„circuit”¹³ al naturii, devine motiv de studiu. O înregistrare grafică a schimbării luminii
în funcție de soare a fost realizată prin amplasarea unor instalații (din lemn și hârtie
milimetrică) în două medii naturale diferite, la Făget și pe Valea Pietrele din Munții
Retezat (1976). *Solarogramele* de la Făget au fost realizate pe suprafețe de hârtie con-
cave și convexe, prin proiecția umbrelor aruncate de baghete și elemente construite
special pentru a identifica deplasarea luminii într-un interval de timp determinat.

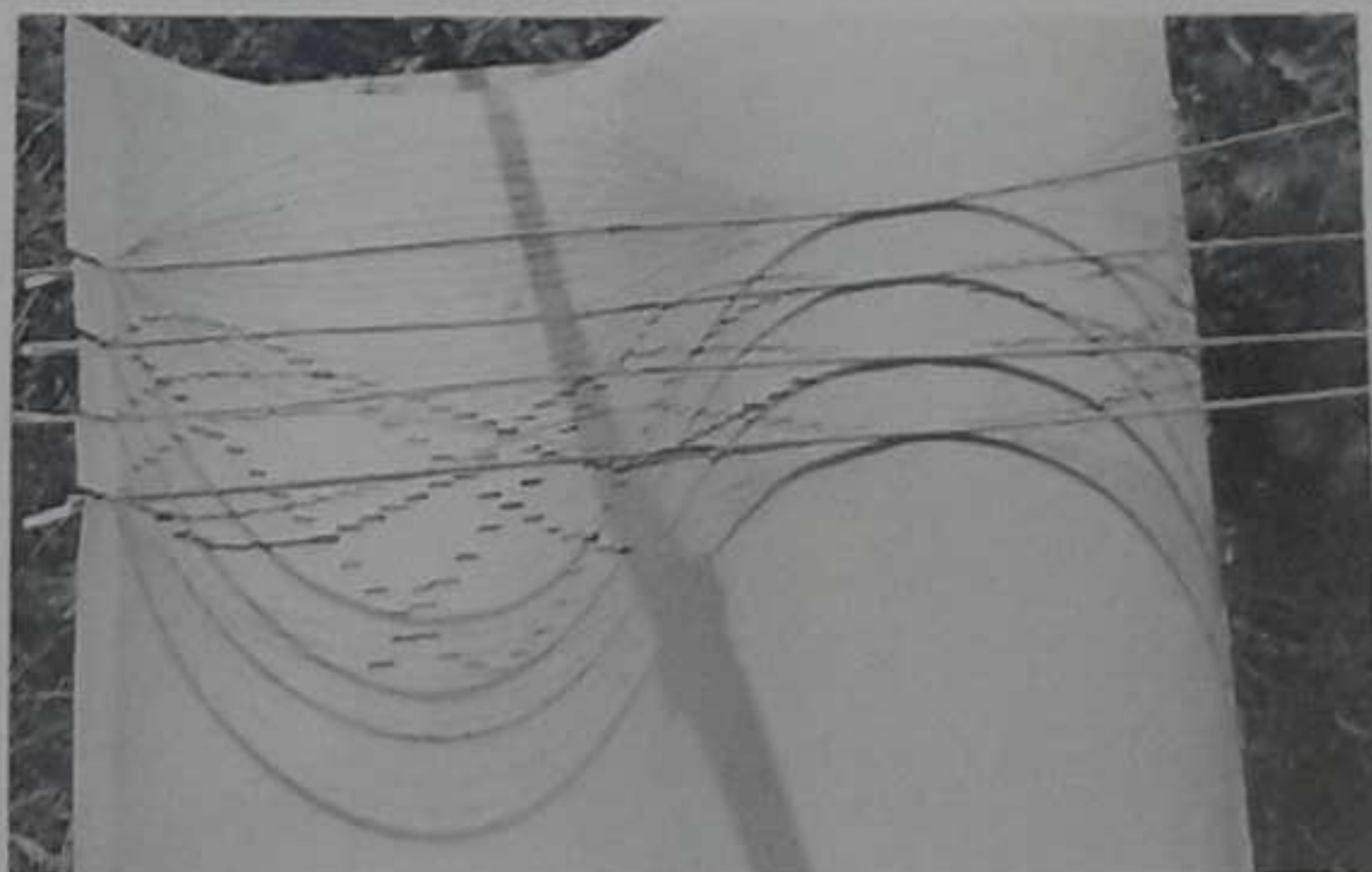
Vizualizarea spațiului și a efectelor plastice produse de/în ambientul natural a fost
realizată în cadrul proiectului *Țesătură în pădurea Deia*, Câmpulung Moldovenesc, și
în *Țesătură pe malul Timișului*, în 1976.

Construcțiile, configurate cu ajutorul
firelor și a benzilor colorate, pot fi pri-
vite ca echivalente ale unui desen spa-
țial, ce populează spațiul între două
sau mai multe repere, creând trasee
vizuale similare liniilor de forță într-o
compoziție plană, precum și forme ge-
ometrice, ce se dezvoltă dinspre plan
(hexagon) spre volum. În termenii
propuși de artist, *desenul* realizat din
fire și benzi *desemnează* spațiul în care
se desfășoară.

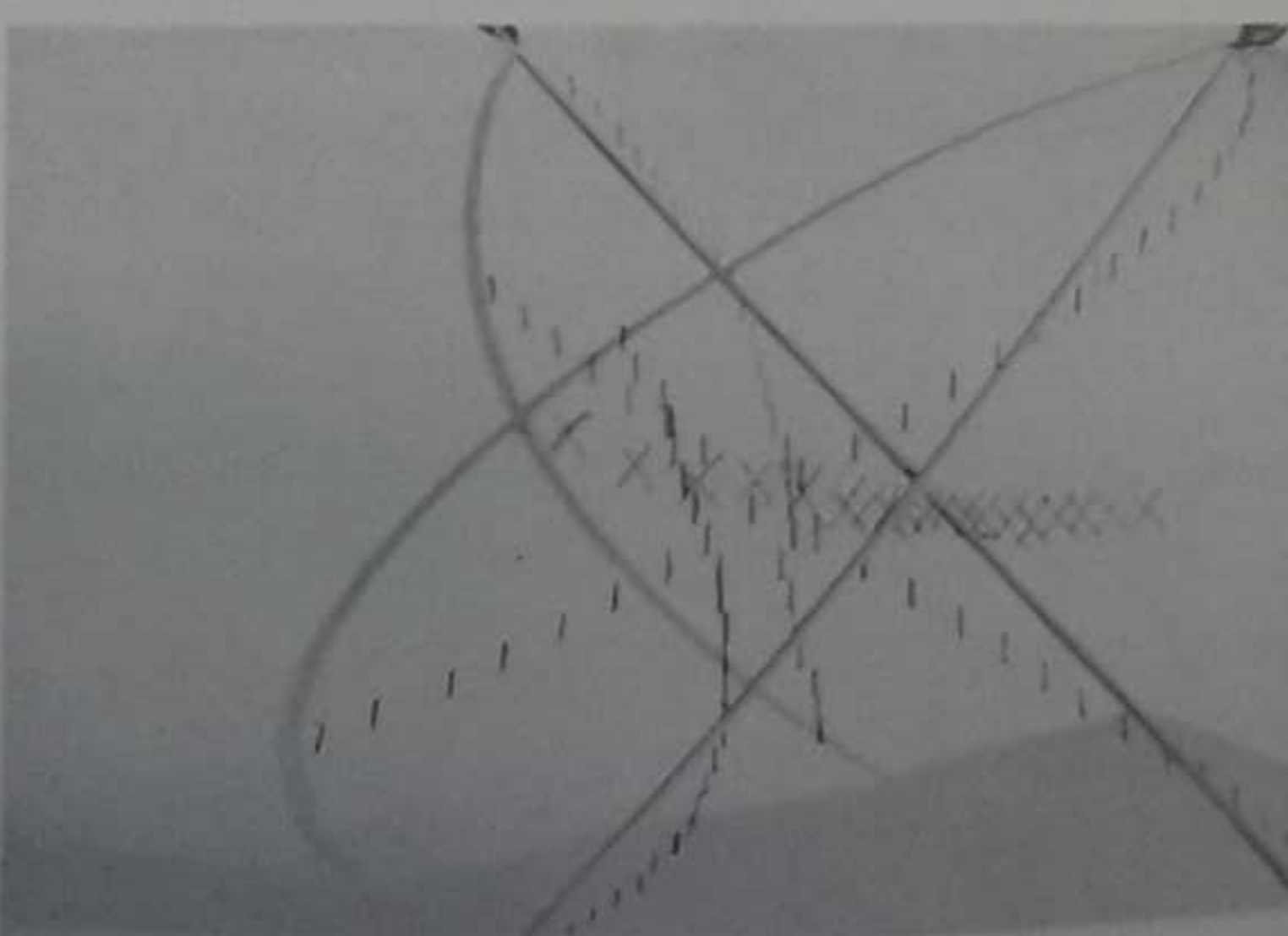
Un demers de durată, finalizat în
diferite medii, a constituit tema *Cer-
nerea și modelarea făinii*. O temă de
studiu, pe care artistul-pedagog ne-a
propus-o și nouă, elevilor săi. Posibi-
litatea modelării făinii, în analogie cu
relieful curbilor de nivel ale dealurilor,
a dus la realizarea a numeroase studii,
ce vizau un material documentar și



Constantin Flondor - Țesătură în pădurea Deia



Constantin Flondor - Solarograme



12 Constantin Flondor, Catalogul ex-
poziției *Studiu*, Timișoara, 1978,
pag. c12.

13 „Natura era supusă unui circuit de
cauză și efect”, Constantin Flon-
dor, citat de Ileana Pintilie, *op. cit.*,
pag. 35.

fundamentarea unor picturi conceptuale de proporții. Resursele limbajului grafic apar, din nou, utilizate în desene, dar și în modalitatea de redare a reliefului în pictură. Linia, în diferite ipostaze de modulare (continuă, întreruptă, moale, aspră), este elementul preponderent de expresie și relevare a volumetriei. Ea conferă imaginii calități tactile, în prelungirea senzației oferite de plasticitatea făinii sau aluatului. Studiul luminii și al umbrei apare exprimat în contrastul clar-obscur, prin folosirea unor suprafețe de fond cu dominantă închisă, pe care sunt desenate, cu pensula, în tonuri luminoase, traseele de relief ale făinii.

5. SEMANTICA FORMELOR. DORU TULCAN

Doru Tulcan¹⁴ realizează, în preocupările sale, diverse ca formă de manifestare, o interferență între acțiune și desen¹⁵. În contextul grupului Sigma, Doru Tulcan își propune, conform afirmațiilor sale, descoperirea, alături de ceilalți artiști, a acelor structuri și mecanisme prezente în formă, ce stau la baza oricărei configurații. Surprinderea mișcării, dezvăluite în acțiuni și instalații realizate în natură, devine suportul vizual al utilizării filmului. Influențat de estetica informațională, artistul se îndreaptă către „reducerea realității date la elemente egale, cum sunt punctul, linia, pata, suprafața, care fac mesajul ușor perceptibil și, prin aceasta, clar”¹⁶. El vede în natură prezența tuturor formelor și elementelor cu care artistul operează, acțiunile și desenul, împreună cu fotografia și filmul, devenind căi și mijloace de relevare, de evidențiere a acestora¹⁷.

Elementele consubstanțiale proiectelor sale sunt corpul uman, natura și unitățile sale plastice fundamentale. Relațiile dintre acestea conduc la încărcarea imaginilor cu semnificații, ce se transferă desenelor ori serigrafiilor, realizate în urma acțiunilor, potențându-le caracterul conceptual, conotativ. O primă punere în raport a corpului uman și a fenomenului natural al luminii a avut loc la Strungari (1975), în acțiunile *Reconsiderări structurale* și *Metaforă pentru o păpădie*. Proiecția corpului pe pământ, generată de lumina soarelui, a fost delimitată printr-o rețea de sfori, ancorată în țărugi de lemn, plasați pe conturul umbrei. Cu ajutorul sforii s-a realizat un desen structural, ritmat de trecerea alternativă de la un țărug la celălalt, de la stânga la dreapta, și de armătura dispusă sus-jos. Aceeași idee a fost reluată în acțiunea *Umbra sau Acțiune și afect*, în 1985. Aceste imagini, înregistrate fotografic, au stat la baza ciclului de serigrafii *Purificare*, *Icar* și *Geneză* (1985-1986). În aceste desene și lucrări, realizate în tempera, și care au o deschidere spre tematica metafizică, relația cer-pământ este relevată plastic printr-o dublă ipostaziere a imaterialului. Pe de-o parte, personajele-îngeri sunt dematerializate, prin liniile ce destramă forma trupurilor, lăsându-le parcă să fie pătrunse de substanța eterică. Pe de altă parte, umbrele aruncate, reluând imaginea din acțiuni, semnaleză o corporalitate ambiguă, desprinse fiind și deplasate din cadrul rețelei structurale de sfori (*Purificare*, *Icar*). Reliefuli concave și convexe sunt desenate cu interpuneri de planuri geometrice (apar: cercul, trunghiul, elipsa, alături de sugestii

14 Născut în 1941 la Cladova. Artist media, grafician, designer, pictor. Trăiește și lucrează la Timișoara. Membru fondator al grupului Sigma.

15 În studiul introductiv, publicat în catalogul expoziției sale din 1989, Coriolan Babeți scria: „Prin exercițiul cu alură conceptualistă al desenelor sale, artistul induce sensul unei ordini ce prezidează fiecare fragment al naturii. În același sens al ordinii funcționează desenele lui Doru Tulcan executate „după” intervențiile sale în peisaj. [...] Desen după desen, Doru Tulcan scrie pământul cu mâna, îl marchează cu sfoară hotărnicind umbrele din peisaj cu țărugi. Le fotografiază, le desenează... Ceea ce unește și circumscrie imaginile atelierului său – de la fotografie și film la obiecte și desene – este morfemul de undă și vibrație...”. Cf. Doru Tulcan, *Grupul Sigma, o perspectivă*, Editura Fundația Interart Triade, Timișoara, pag. 97.

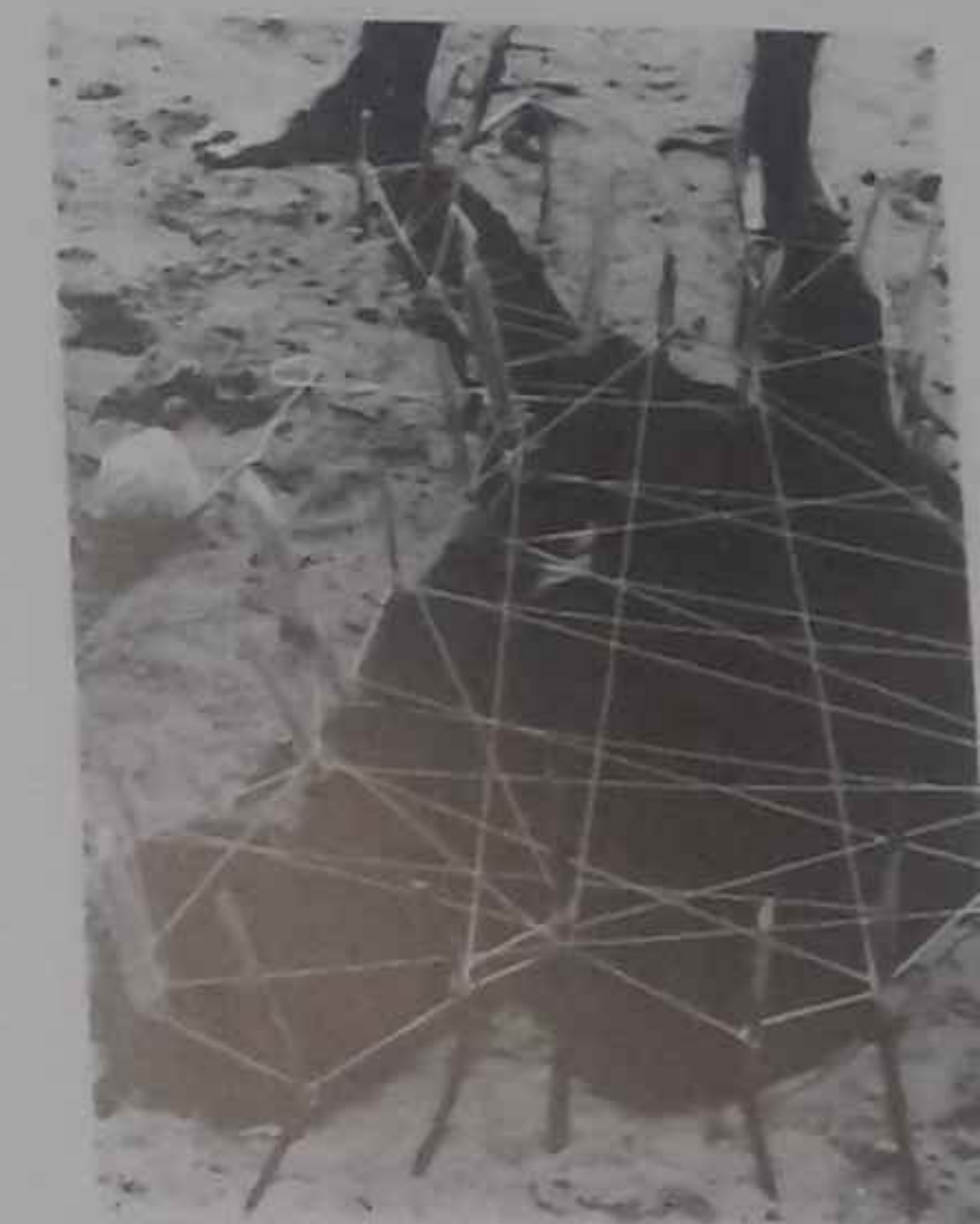
16 Doru Tulcan, *op. cit.*, pag. 69.

17 „Vedeam în natură toată lumea de forme cu care noi operam: linii, traiectorii, puncte, pete, mișcare, cădere, înălțare, toate aceste noțiuni se transformau în noi, și noi proiecte, făceau parte din universul spiritual în care ne mișcam”. Doru Tulcan, *Rememorări*, Arta, nr. 2, 1992, pag. 24; cf. Ileana Pintilie, în *op. cit.*, pag. 41.

ale elementelor naturii: lanul, norii), în mântului – în bolta cerească.¹⁸

O cercetare asupra reliefului este și ea, este proiectată lumină asupra unor descompunere spațială a imaginii, în li fragmentat de umbră și lumină.

Într-o altă acțiune, intitulată *Urme*, Doru Tulcan desenează pe nisip o linia suprafețele unor reliefuli (în analiza rela mite obstacole. Variația de lumină-umbr în pământ, într-un joc pozitiv-negativ, amintind de „grădinile zen”¹⁹, evocă un ciclului de serigrafii *Loc pentru un eveni preschimbă în element de lucru. Urmel declanșează un resort al imaginației, p mai târziu un ciclu de lucrări bazate pe*



oportii. Resursele limbajului grafic apar, ea de redare a reliefului în pictură. Linia, treruptă, moale, aspră), este elementul riei. Ea conferă imaginii calități tactile, fainii sau aluatului. Studiul luminii și al r, prin folosirea unor suprafețe de fond pensula, în tonuri luminoase, traseele

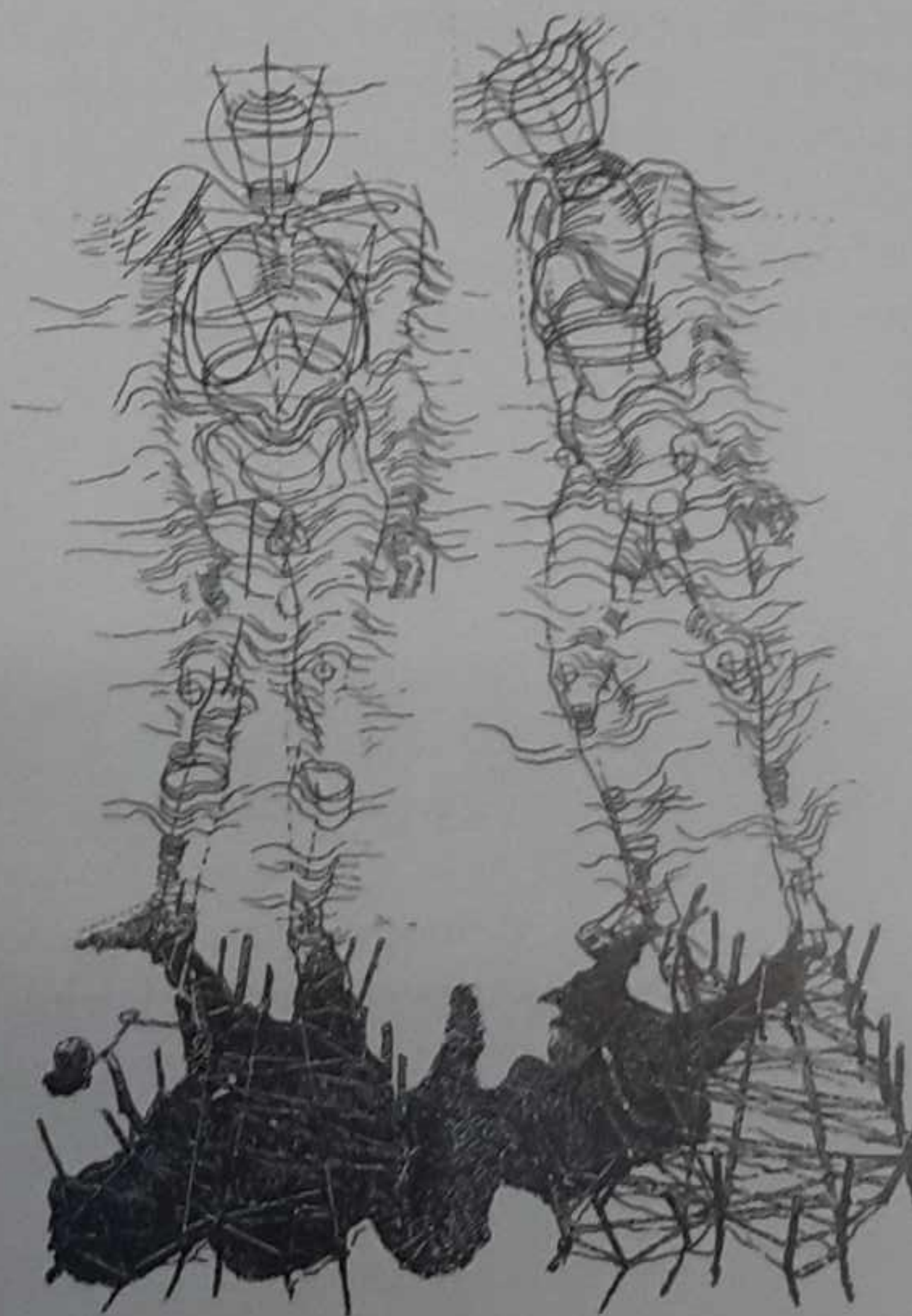
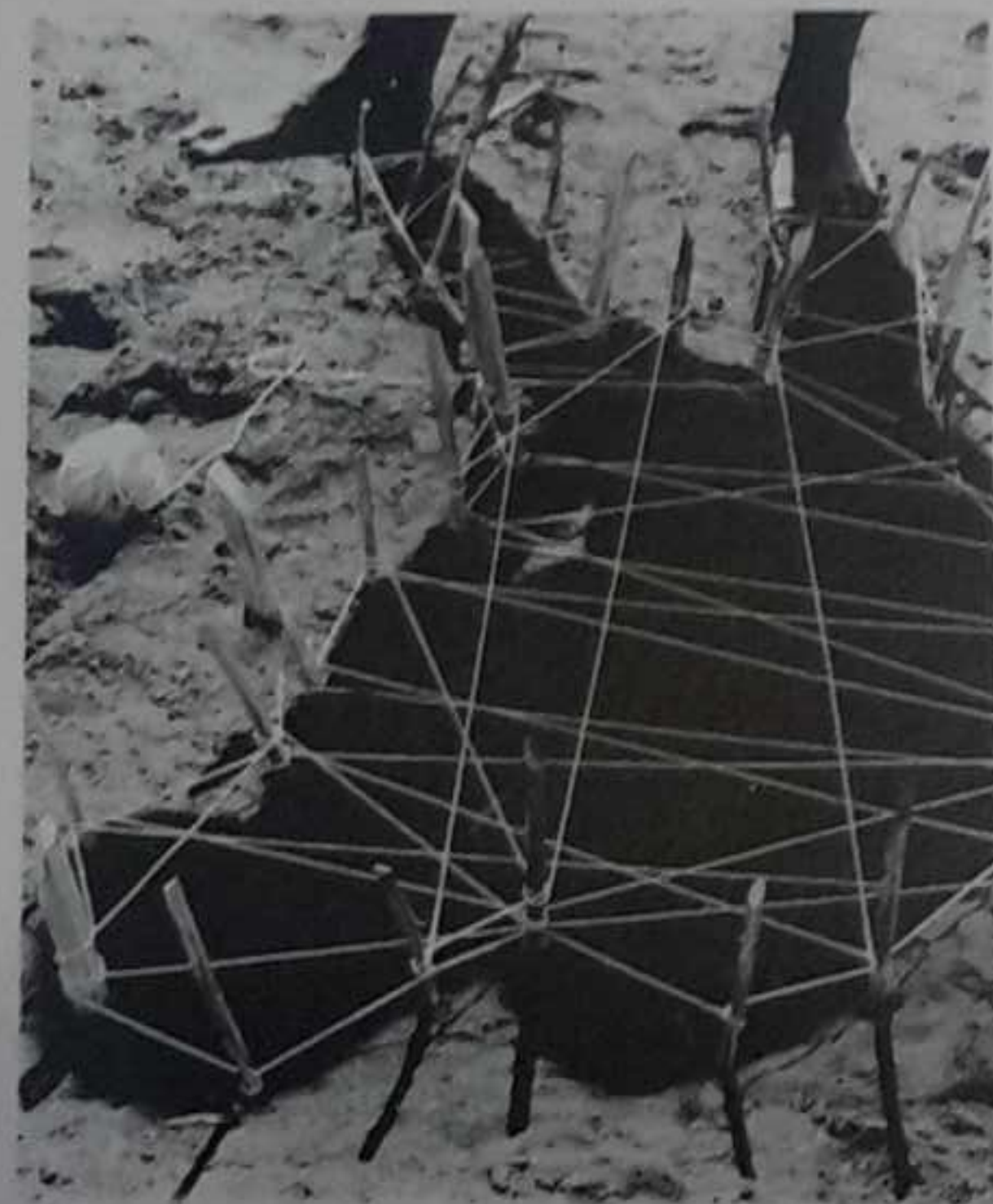
, diverse ca formă de manifestare, o grupului Sigma, Doru Tulcan își pro- turti de ceilalți artiști, a acelor struc- ta oricărei configurații. Surprinderea în natură, devine suportul vizual al onală, artistul se îndreaptă către „re- punctul, linia, pata, suprafața, care El vede în natură prezența tuturor acțiunile și desenul, împreună cu vare, de evidențiere a acestora¹⁷.

corpul uman, natura și unitățile a conduc la încărcarea imaginilor filor, realizate în urma acțiunilor, primă punere în raport a corpului la Strungari (1975), în acțiunile e. Proiecția corpului pe pământ, o rețea de sfori, ancorată în țărugi i s-a realizat un desen structural, ult, de la stânga la dreapta, și de în acțiunea *Umbra* sau *Acțiune* și u stat la baza ciclului de serigra- sene și lucrări, realizate în tem- relația cer-pământ este relevată o parte, personajele-îngeri sunt ilor, lăsându-le parcă să fie pă- runcate, reluând imaginea din e fiind și deplasate din cadrul acave și convexe sunt desenate ghiul, elipsa, alături de sugestii

ale elementelor naturii: lanul, norii), într-o oglindire a calotei concave – semn al pământului – în bolta cerească.¹⁸

O cercetare asupra reliefului este și experimentul *Anamorfoze* (1979). Printr-o fan- tă, este proiectată lumină asupra unor obiecte și asupra corpului uman. Efectul este o descompunere spațială a imaginii, în linii sau puncte de rastu, ce urmează un relief fragmentat de umbră și lumină.

Într-o altă acțiune, intitulată *Urme* (cu ipostazele *Mundus* și *Drum/Calea*, 1985)¹⁹, Doru Tulcan desenează pe nisip o liniatură paralelă, dirijată, care se desfășoară fie pe suprafețele unor reliefuli (în analiza relației volumerice concav-convex), fie ocolind anu- mite obstacole. Variația de lumină-umbră modelează relieful și liniile, ce par sgratitate în pământ, într-un joc pozitiv-negativ, care conferă imaginii aspectul de arătură, sau, amintind de „grădinile zen”²⁰, evocă un loc inițiat. Imaginile foto constituie suportul ciclului de serigrafii *Loc pentru un eveniment*, inițiat în 1988: „Nisipul, spune artistul, se preschimbă în element de lucru. Urmele lăsate pe nisip, ca o amprentă, pe mărul scorjit, declanșează un resort al imaginației, producându-mi o serie de sugestii ce vor constitui mai târziu un ciclu de lucrări bazate pe notații și fotografii.”²¹ Seria serigrafică *Loc pentru*



18 „Studiul textelor lui (e vorba de *Mircea Eliade*) coincide cu folosi- rea desertului în penitță, cu tipu- rile de linii, punctată, ondulată sau dreaptă, demne de a realiza orice sugestie despre realitatea înconjurătoare. A fost o perioadă ce poate fi considerată drept una spiritualizată, materia dispare, totul devine transparent, totul pare o boare. Personajele, spațiul obiectele devin imponderabile, fără consistență materială.” Doru Tulcan, *Grupul Sigma, o perspectivă*, Editura Fundația Interart Tri- ade, Timișoara, pag. 110.

19 Cf. Doru Tulcan, *op. cit.*, pag. 162.

20 Ileana Pintilie, *op. cit.*, pag. 40.

21 Doru Tulcan, *op. cit.*, pag. 95.

un eveniment devine și locul de reunire al gestului modelării pământului cu linia desenată, afirmată prin alăturarea imaginilor document și a intervenției manuale. În compoziția *Loc pentru un eveniment IV*, linia, desprinsă parcă din relieful pământului, înalță spre cer aburul gliei și se învâlburează în configurarea unor nori, cărora li se suprapun elemente simbolice.

6. DESENUL SPAȚIAL. SORIN VREME

Sorin Vreme²² recurge la instalație și desen, ca principale mijloace de exprimare și punere în discuție a proiectelor sale. Limbajul vizual substituie modalitățile grafice cu soluțiile facilitate de tehnica fotografiei și a filmului video. Expresivitatea noilor media preia calitățile grafice ale desenului, transbordat în spațiu, în cazul instalațiilor, sau inducându-i mișcare, în filmele video.

Proiectul *Autoportret la 30 de ani*, prezentat în cadrul expoziției „Ex oriente lux” (București, 1993), are ca temă „perioade de repliere și redefinire ce apar ciclic și la diferite vârste în viața fiecărui individ”²³. Rezolvarea vizuală a temei se bazează pe trei elemente principale: „jocul TANGRAM, filmări *macro* cu fragmente de epidermă și șapte animații. TANGRAM este un joc al proporțiilor (apărut în China antică), destinat unui singur jucător. Un pătrat negru este secționat în 7 forme geometrice simple: 2 triunghiuri mari, 1 triunghi mediu, 2 triunghiuri mici, un romb și un pătrat. Din aceste forme este compusă o singură figură (cu cât este mai simplă, cu atât jocul este mai dificil), ce trebuie recreată de către jucător prin exersarea simțului proporției.

Pe fiecare din cele 7 monitoare apare câte una din cele 7 figuri geometrice. Fiecărei forme îi corespunde o parte a corpului:

Triunghi mare – cap
 Triunghi mare – mâna dreaptă
 Triunghi mediu – mâna stângă
 Romb – tors
 Pătrat – sex
 Triunghi mic – piciorul drept
 Triunghi mic – piciorul stâng.

Formele ce conțin filmări *macro* cu suprafața pielii se deplasează, se rotesc continuu în câmpul ecranului, pe un fond de *pureci* – vid de imagine.”²⁴

Vreme creează un joc asociativ multiplu, prin corespondențe vizuale: la nivel de conținut – *formă/simbol*, la nivel de expresie – *formă/textură*, la nivel morfologic – *formal/informal*, la nivel perceptiv – *textură/textură*, la nivel semantic – *formă/formă*.

Nod, lucrare realizată la Arad²⁵, este o intervenție în sistemul electric al orașului. O structură-rețea electrică este ancorată și dispusă în plan vertical, între două clădiri, și este conectată la sistemul de iluminare urban. Funcționând „ca o celulă”²⁶ încadrată, ce preia impulsurile electrice ale orașului, desenul spațial, realizat din cabluri electri-

²² Născut în 16 mai 1962 la Timișoara. Grafician, artist media. Trăiește și lucrează în Timișoara.

²³ Potrivit descrierii artistului Sorin Vreme, pusă la dispoziția autoarei prezentei lucrări.

²⁴ Idem.

²⁵ INTER(n), intervenții în spațiul public, Complexul Muzeal Arad, 1995.

²⁶ Judit Angel – *Catalogul INTER(n)*: „Intervenția lui Sorin Vreme constă în implantarea unui micro-model al orașului în rețeaua electrică a acestuia. Desenul spațial creat din cabluri electrice funcționează asemenea unei celule ce preia codul genetic al orașului. Conexiunea astfel realizată este atât fizică, cât și conceptuală. Asemenea orașului, ale cărui imagini sunt alternativ modelate de lumina naturală și de cea artificială, desenul rețea își schimbă configurația în funcție de efectele de lumină. Lumina naturală evidențiază calitățile sculptural tactile ale desenului, tensiunile vizuale create fiind calități materiale inerente ale liniilor/firelor. Transparența structurii face ca imaginea cuprinsă de unghiul de privire să varieze în funcție de poziția spectatorului și de modificările vizuale ale spațiului din jur. Noaptea, lumina becurilor decupează unele porțiuni ale rețelei, în timp ce pe altele le ascunde privirii. Firele iluminate se dematerializează, apărând ca niște fascicule purtătoare de energie luminoasă. Desenul, conectat realmente la rețeaua electrică a orașului, funcționează pe un statut identic cu aceasta.”

ce și lămpi, își modifică aspectul, în funcție de tipul de iluminare artificială-nocturnă. Configurația desenului apare întregă în evidență liniatură închisă valoric a firelor. Iluminarea rețelei, inversând raportul pozitiv-negativ. Ceea ce se proiectează pe fire, care modifică percepția dispoziției ortogonale, un efect de liniatură concentrică în jurul lampioanelor-sursă.

Proiectul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* este o instalație fonică și vizuală²⁷. Lucrarea are în componența sa două audio-difuzoare, șapte casetoafoane și un sistem de alarmă exprimată prin simultaneitatea percepției unor timpi și spații. Răspunsul la a unui întreg, reprezentat de basm, este tema conștientă desfășurată în șapte fragmente, povestite în înregistrări sonore. Prezența vizitatorului-receptor și declanșează dintr-o dată la care sunt amplasate difuzoarele permite selecția și ordonarea lor mentală în desfășurarea temporală a basmului.

Expresia vizuală este asigurată de traseele fizice ale cablurilor în mai multe încăperi, în casa scârilor, în holuri și în camere. Blurile de telefon ale rețelei de comunicare determină aglomerări în dreptul boxelor difuzor, care punctează spațiul. Desenul, realizat din cabluri, are o vibrație grafică prin contrastul alb/negru cu peretele, de țesătura neregulată și a direcțiilor de orientare a liniaturii în spațiu. În arhitectură te nodale și repere vizuale, care introduc un principiu organizațional. Obiectele casei, accidental apărute pe traseu, devin elemente cu valențe plastic-expresive, prin înfățișare rulat în spirală, de pildă, dobândește, în contextul spațial (porală)²⁸.

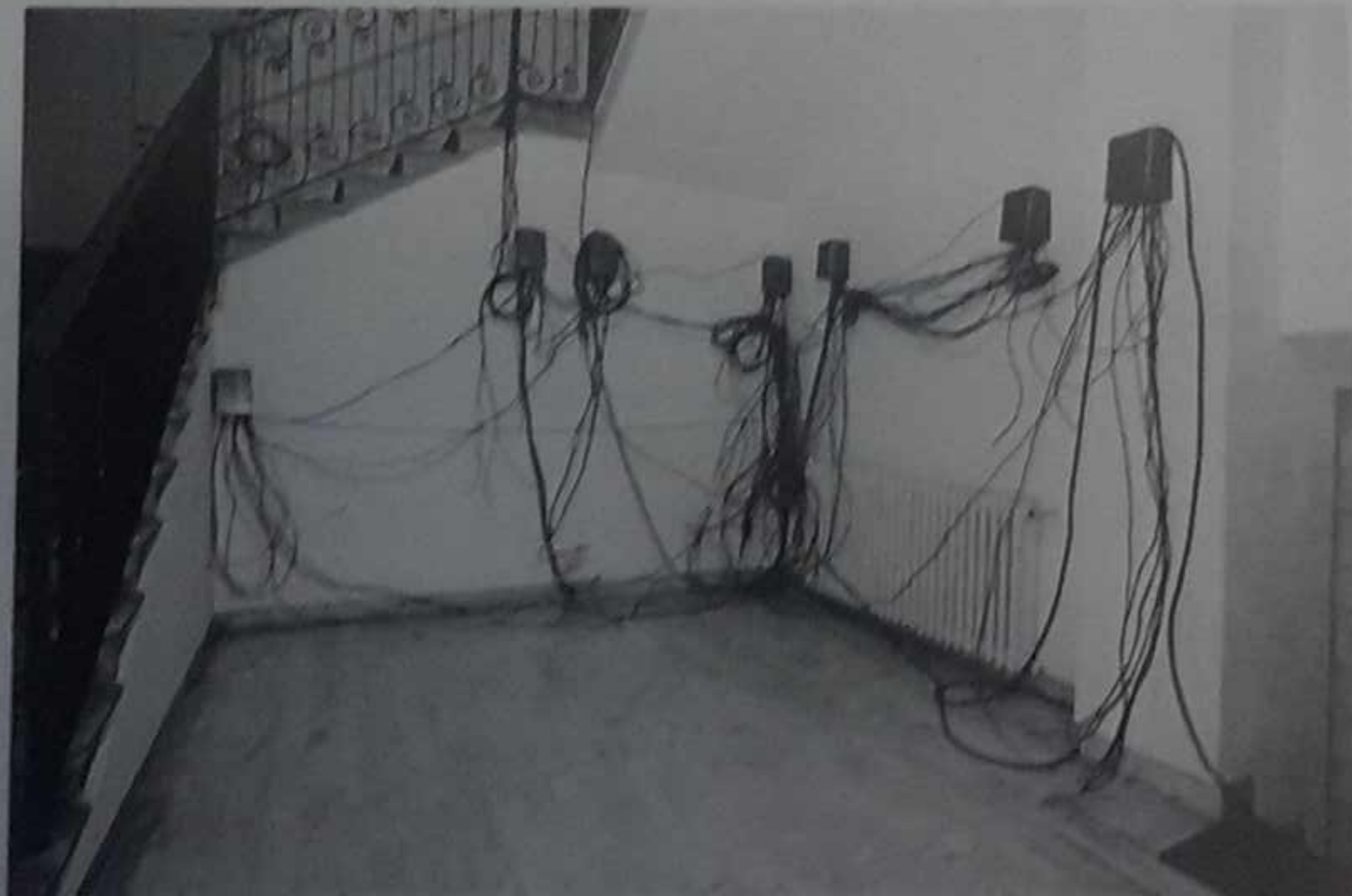


Sorin Vreme – *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*

ce și lămpi, își modifică aspectul, în funcție de tipul de iluminare: naturală-diurnă, artificială-nocturnă. Configurația desenului apare integral în lumina de zi, care pune în evidență liniatura închisă valoric a firelor. Iluminarea nocturnă fragmentează desenul-rețea, inversând raportul pozitiv-negativ. Ceea ce se vede este un desen al luminii proiectate pe fire, care modifică percepția dispunerii ortogonale a cablurilor și creează un efect de liniatură concentrică în jurul lampioanelor-sursă.

Proiectul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Veneția, 1997) este o instalație fonică și vizuală²⁷. Lucrarea are în componența sa cabluri telefonice, paisprezece audio-difuzoare, șapte casetoafoane și un sistem de alarmă. Dimensiunea temporală, exprimată prin simultaneitatea perceperii unor timpi diferiți și reconstituirea temporală a unui întreg, reprezentat de basm, este tema-conținut a proiectului. Basmul este desfăcut în șapte fragmente, povestite în înregistrări audio. Un sistem de senzori captează prezența vizitatorului-receptor și declanșează derularea casetelor audio. Distanța la care sunt amplasate difuzoarele permite selecția fragmentelor receptate simultan și ordonarea lor mentală în desfășurarea temporală a basmului.

Expresia vizuală este asigurată de traseele fizice ale cablurilor și difuzoarelor, plasate în mai multe încăperi, în casa scârilor, în holuri și în curtea Casei Iorga din Veneția. Cablurile de telefon ale rețelei de comunicare determină o structură aparent dezordonată, cu aglomerări în dreptul boxelor difuzor, care punctează și orientează geometric parcurusul. Desenul, realizat din cabluri, are o vibrație grafică, prin tensiunile vizuale create de contrastul alb/negru cu peretele, de țesătura neregulată dintre fire, de variația curbilor și a direcțiilor de orientare a liniaturii în spațiu. În acest context, difuzoarele devin puncte nodale și repere vizuale, care introduc un principiu ordonator în dezordinea compozițională. Obiectele casei, accidental apărute pe traseu, sunt încorporate compoziției și devin elemente cu valențe plastic-expresive, prin investirea lor cu semnificații (hidrantul rulat în spirală, de pildă, dobândește, în contextul basmului, o conotație simbolică temporală)²⁸.



Sorin Vreme - *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*

27 Sorin Vreme, descrierea proiectului: „Lucrarea reproduce desfășurarea spațială a rețelei telefonice în orașele din România. Agresivă față de arhitectură, rețeaua e caracterizată de alternanța fragmentelor ordonate geometric cu altele improvizate, străine aparent de eficiența tehnică.”

28 Sorin Vreme, descrierea proiectului: „1) Rețeaua informațională are ca principal atribut simultaneitatea. O simultaneitate presupune echivalența fiecărui nod în raport cu celelalte noduri integrate structurii din punctul de vedere al comunicării. 2) Basmul comunicat oral sau prin scris, fragmentat sau întreg, are în fiecare componentă a sa o orientare temporală. Tema centrală a acestui basm e timpul (accelerat, împietrit, timp subiectiv-obiectiv, dilatat). Existența lui derivată din mit – reactualizarea unui timp primordial, a unui eveniment esențial. 3) Basmul la primul contact se oferă receptorului ca o simultaneitate de fragmente. Trecut-prezent-viitor devin simultane, desfășurarea coerentă se păstrează doar la nivelul fragmentului-frazei-cuvântului. Rețeaua de cabluri, ca formă plastică, e parcursă temporal – cameră după cameră.”



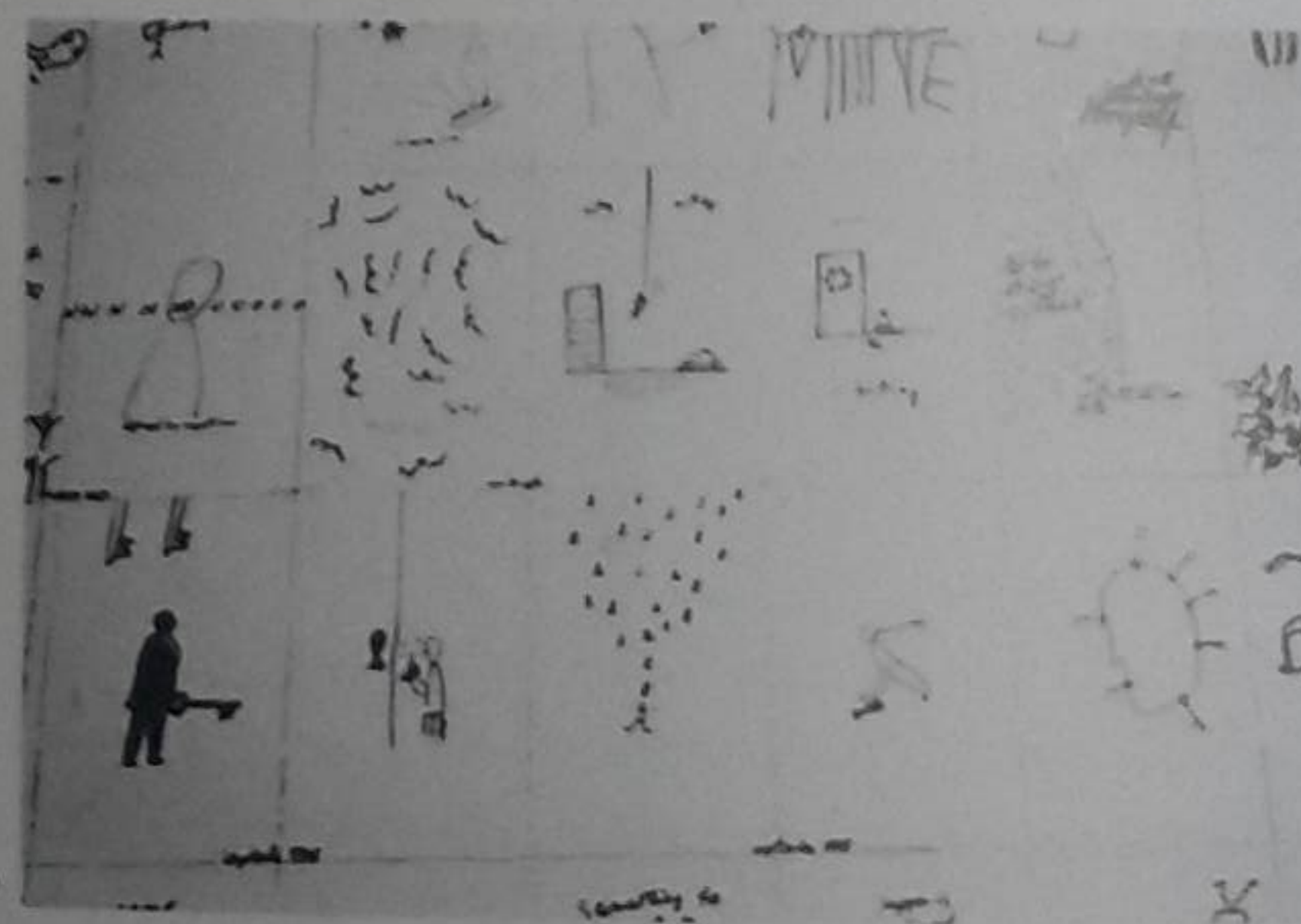
Sorin Vreme - *Nod*

7. REPERCUSIUNI PLASTICE: BAÁSZ IMRE

De o altă factură au fost acțiunile și instalațiile lui Baász Imre. Grafician, stabilit la Sf. Gheorghe, artistul a abordat o ideologie anticomunistă, exprimată printr-o serie de imagini-simbol, obsesive, construite în timpul acțiunilor. Între ele, corpul uman, în întregime sau fragmentar, legat cu sfori, sau obiectele semnificative – ac de siguranță, foarfece, cufăr, conuri de hârtie. Materialele fotografice, înregistrări ale acțiunilor sale, au constituit iconografia unor serii de lucrări realizate în tehnici grafice. Formele simbol fac trimitere la atmosfera apăsătoare a anilor '80 din România, supusă cenzurii și izolării individului, tensiuni cu rezonanță în alegerea simbolurilor. Notăm dintre acțiuni: *Nașterea mitului* (1981), *Îngroparea cufărului* (1979/1981), *La fața locului* (1983) și *Step by step* (1985), cea din urmă promovând o imagine difuzată prin Mail-art, aceea a picioarelor legate cu sfoară, semn al oprîmării abuzive a regimului²⁹. Întreaga creație a lui Baász poate fi înțeleasă ca o repercusiune plastică a atitudinii sale față de regimul comunist.

8. DESENUL CRITIC: DAN PERJOVSCHI

Pentru Dan Perjovschi³⁰, desenul este mijlocul de expresie cel mai adesea folosit în vizualizarea conceptului. Artistul, ca un cronicar al vremii, exploatează fondul socio-politic din România, în desene care constituie, în majoritatea proiectelor, unitatea vizuală a acțiunilor și instalațiilor sale. Perjovschi ridiculizează greșelile politice, în desene cu accentuată tentă gazetărească.



Dan Perjovschi - Desene la Bienala de la Veneția, 1999

Modurile de utilizare a desenului în instalații și performance-uri sunt diverse, de la mijloace de „însemnare” a unui loc, la fragmente vizuale repetitive, circumscrise spațiilor de expunere. O coabitare „în desen” este propusă în acțiunea-instalație *Mere roșii* (1988): „Toți trăim într-un desen și uneori acest desen este șters,” spune Perjovschi³¹. Artistul

izolează spațiul apartamentului său, Imbricării, prin desenele și textele ce se desfășoară pe suprafața obiectelor de mobilier aflate în încăperea. Creația manifestării *Stare fără titlu*, unde Baász a prezentat lucrările la Muzeul Banatului (secția de artă), este o creație personalizând spațiul prin desene. La Bienala de la Veneția, Baász a fost împănărită cu desene anecdotice, realizate din dreptunghiuri de 9 x 25 cm. Publicarea pieselor pe o tablă de șah, citindu-i pașii

9. DESENUL ÎN CONTEXT SPAȚIAL

Bogdan Achimescu³², exponent al generației de desene în instalații de proporții. În creația sa, desenele sunt constitutive, unitare în concepție, cu valențe semantice noi, prin spațiale. Proiectele sale constituie, în esență, o creație nate, bazată pe expresia corpului uman, în care individ, individ-multime, personalizat, este prezent în desenele integrate spațiilor.

Adăpost (*Shelter*, 1991) este o instalație care conține câte o rolă de hârtie, înfășurată în jurul unei lungime cuprinsă între 30 și 60 cm, realizate în tuș și marker. O reactualizare care se vrea a fi un echivalent „portabil” al creației, prin intermediul unui obiect este prezentă în România. Pe banda care se desfășoară, sunt desenate „100 de capete animale și umane”, o dispunere a desenului / desenului cu două moduri de derulare.

Al treilea oraș (1995) este o instalație de fâșii de hârtie, desenate/imprimare de fire, dintr-o parte în alta a unui spațiu, spre tavan, printr-un sistem de elan. În acest interval, ele au fost înlocuite până la apusul soarelui. Desenele semnificație este condiționată din multitudinea, prin însumare. O posibilă evocare de elevare fizică, de la pământ, este evocată de evoluția naturală a luminii solare. Ar

²⁹ Cf. Ileana Pintilie, *op. cit.*, pag. 57.

³⁰ Născut în 1961, la Sibiu. Grafician, artist media. Trăiește și lucrează la București.

³¹ www.invitation.kunsthaut-essen.de

RE

lațiile lui Baász Imre. Grafician, stabilit la anticomunistă, exprimată printr-o serie mpul acțiunilor. Între ele, corpul uman, în obiectele semnificative – ac de siguran- ele fotografice, înregistrări ale acțiunilor crări realizate în tehnici grafice. Formele anilor '80 din România, supusă cenzurii alegerea simbolurilor. Notăm dintre ac- ului (1979/1981), *La fața locului* (1983) o imagine difuzată prin Mail-art, aceea i abuzive a regimului³². Întreaga creație plastică a atitudinii sale față de regimul

ul de expresie cel mai adesea folosit car al vremii, exploatează fondul so- e, în majoritatea proiectelor, unitatea hi ridiculizează greșelile politice, în



rformance-uri sunt diverse, de la e repetitive, circumscrise spațiilor unea instalație *Mere roșii* (1988): ers," spune Perjovschi³³. Artistul

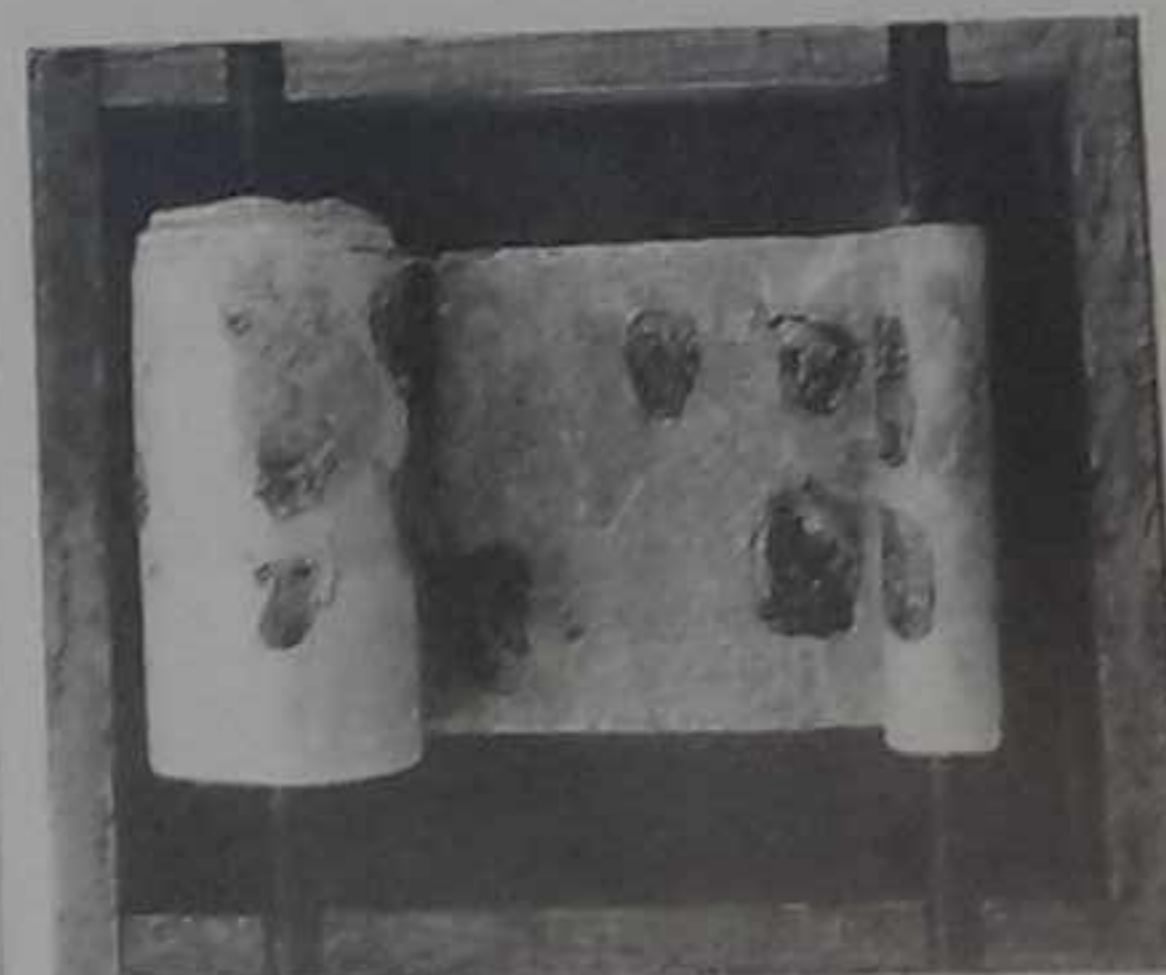
izolează spațiul apartamentului său, îmbrăcându-l cu hârtie albă. Este ilustrată tema cu- plului, prin desenele și textele ce se desfășoară pe „ambalajul” din hârtie al pereților și al obiectelor de mobilier aflate în încăpere. O acțiune similară a avut loc la Timișoara, în ca- drul manifestării *Stare fără titlu*, unde Perjovschi și-a creat un habitat, în camera de pază a Muzeului Banatului (secția de artă), unde a locuit pe durata acțiunii, învelind pereții și personalizând spațiul prin desene. La Bienala de la Veneția (1999), podeaua pavilionului a fost împânzită cu desene anecdotice, realizate cu marker negru, pe o suprafață alcătui- tă din dreptunghiuri de 9 x 25 cm. Publicul făcea parte din desen și se deplasa, asemeni pieselor pe o tablă de șah, citindu-i pastilele „din mers” (proiectul se intitulează *Est*).

9. DESENUL ÎN CONTEXT SPAȚIAL. BOGDAN ACHIMESCU

Bogdan Achimescu³², exponent al generației '90, etalează un număr impresionant de desene în instalații de proporții. În cazul lui Achimescu, desenele reprezintă piese constitutive, unitare în concepție, cu un potențial expresiv de sine stătător. Ele do- bândesc valențe semantice noi, prin plasarea în locuri publice, în diverse aranjamente spațiale. Proiectele sale constituie, în fapt, pretexte de contextualizare a imaginii dese- nate, bazată pe expresia corpului uman (capete, figuri întregi). Raporturile: persoană- individ, individ-mulțime, personalizare-depersonalizare apar în potențialul hermene- utic al desenelor integrate spațiilor de expunere.

Adăpost (*Shelter*, 1991) este o instalație compusă din patru casete de lemn, fiecare conținând câte o rolă de hârtie, înfășurată pe două axe de oțel. Cu lățimea de 21 cm și lungimea cuprinsă între 30 și 60 cm, banda de hârtie conține desene antropomorfe, realizate în tuș și marker. O reactualizare ironică și „istorică” stă la baza acestui proiect, care se vrea a fi un echivalent „portabil” pentru Arca lui Noe, conceput să reaminteas- că, prin intermediul unui obiect estetic, de vremurile când hârtia igienică era un lucru rar în România. Pe banda care se derulează, în dublu sens, sunt desenate/imprimare „100 de capete animale și umane / un televizor pentru săraci / 1000 de moduri de dispunere a desenului / desen cu două fețe / cu o față / 1000 de fețe identice și totuși diferite / două moduri de derulare a animației/caricaturii despre mine”³³.

Al treilea oraș (1995) este o instalație realizată în The Fort of Art. Aproximativ 1100 de fâșii de hârtie, desenate/imprimare cu figuri umane, au fost suspendate pe o rețea de fire, dintr-o parte în alta a unei încăperi. Desenele au fost ridicate de la podea, spre tavan, printr-un sistem de elevare, eveniment desfășurat pe durata unei zile. În acest interval, ele au fost înlocuite treptat cu foi albe, desenele dispărând în totalitate, până la apusul soarelui. Desenele au constituit unități operaționale distincte, a căror semnificație este condiționată din nou de context, portretele individuale dând naștere mulțimii, prin însumare. O posibilă interpretare a mesajului ar fi elevarea spirituală, evocată de elevarea fizică, de la pământ la cer, la realizarea acțiunii contribuind și fac- torul natural al luminii solare. Apoi, o posibilă dispariție a unui oraș, o depopulare a



Bogdan Achimescu - *Adăpost*

³² Născut în 1965 la Timișoara. Gra- fician, artist media. Trăiește și lucrează în Polonia și S.U.A.

³³ Bogdan Achimescu, www.achimescu.com

unui vechi habitat. Variile interpretări denotă caracterul deschis al conceptului, ce se construiește prin re-construcția fiecărui proiect, funcție de amplasare.

Kukes love parade (1996) este o instalație „la sol”, ce se desfășoară pe o suprafață de aproximativ 6 x 6 m. Din nou fețe, desenate, de această dată, pe filtre de cafea (cca. 4000), populează arealul, ca într-un „grup etnic”³⁴. Desenul expresiv – notat lapidar – integrează portretul și, prin aceasta, individul – într-un context al mulțimii anonime, în care identitatea persoanei este anulată. Se propune o extensie a desenului în spațiu, prin folosirea suporturilor volumetrice – forme tronconice, șifonate, ale filtrelor de cafea, care creează un joc de lumină-umbră, ritmat de alinierea pe șiruri. Deplasarea în jurul acestei organizări statice, modulare, creează animația desenelor / a mulțimii, inducând în compoziție efectul de mișcare.

Anularea suportului, renunțarea la materialele tradiționale de reprezentare ori plasarea într-un cadru spațial nu împiedică afirmarea particularităților de limbaj caracteristice desenului. Se remarcă unitatea dintre concept, gest și linie, legătura stabilită între conceptul, care reprezintă ideea, și gestul materializat în linie.

34 www.achimescu.com



Bogdan Achimescu - *Kukes love parade*

10. PROGRAM DIDACTIC

An de diplomă 2003³⁵. Trei proiecte grafice și prin utilizarea lui în situații mai complexe este premisa validității și menținerii tehnica și procedeele folosite, în limitele

10.1. Relief grafic. (Maria Pavel)

Într-o firească derulare a procesului de creație a desenului, studenta Maria Pavel, în lucrarea *Anonimat*, o translare a limbajului simetric, supune atenției, în scop justificativ, un model de la Bauhaus, face următoarea afirmație:

„Elementele de formă în grafică sunt elemente plan care nu trebuie să fie identice, ci tonală identică, aplicată cu un grad de intensitate asemănătoare cu un nor, dar cu intensitate. Cum s-a mai menționat, se realizează de asemenea formațiuni planare care se înțelege, ca pe ceva necompus. Creația folosește construcții compuse, în care există o relație reciprocă; de pildă, la vedere linii sau ca forme spațiale din linii.”

Lucrarea constă în desfășurarea unei mulțitudini de cuie, de mărimi și de culori, care descriu o compoziție cu caracteristici de simetrie.

Având o bogată experiență în creație artistică, acestuia, studii preliminare, în care se stabilește sensul cu suportul ideatic propus, de organizare a elementelor, într-un mod mult-puțin, slab-intens, clar-necompus, sensibil ș.a.

Desenele realizate în cărbune, urmăresc să găsească calitățile expresive ale liniei de reprezentare cvasi-infantilă, prin simpla linie de contur. Atât asocierea cvasi-infantilă la anumite procedee tehnice corespunde unei duble valori de expresie.

Maria Pavel folosește cu încredere o dublă valoare de expresie

...tă caracterul deschis al conceptului, ce se
...ect, funcție de amplasare.

...a sol", ce se desfășoară pe o suprafață de
...de această dată, pe filtre de cafea (cca.
...ic³⁴. Desenul expresiv – notat lapidar –
...– într-un context al mulțimii anonime,
...ropune o extensie a desenului în spațiu,
...ne tronconice, șifonate, ale filtrelor de
...tmat de alinierea pe șiruri. Deplasarea
...eează animația desenelor / a mulțimii,

...le tradiționale de reprezentare ori pla-
...rea particularităților de limbaj carac-
...oncept, gest și linie, legătura stabilită
...aterializat în linie.



...gdan Achimescu - Kukes love parade

10. PROGRAM DIDACTIC

An de diplomă 2003³⁵. Trei proiecte rețin atenția, prin conceptualizarea limbajului grafic și prin utilizarea lui în situații mai puțin familiare specificității graficii. Comună le este premisa validității și menținerii caracterului grafic al lucrărilor, indiferent de tehnica și procedeele folosite, în limitele impuse de vocabularul specific.

10.1. Relief grafic. (Maria Pavel)

Într-o firească derulare a procesului de cunoaștere și însușire a capacității de expresie a desenului, studenta Maria Pavel propune, în lucrarea sa de diplomă, intitulată *Anonimat*, o translare a limbajului simplificat al desenului, din plan în relief. Studenta supune atenției, în scop justificativ, un citat remarcabil al lui Paul Klee, care, în Cursul de la Bauhaus, face următoarea afirmație:

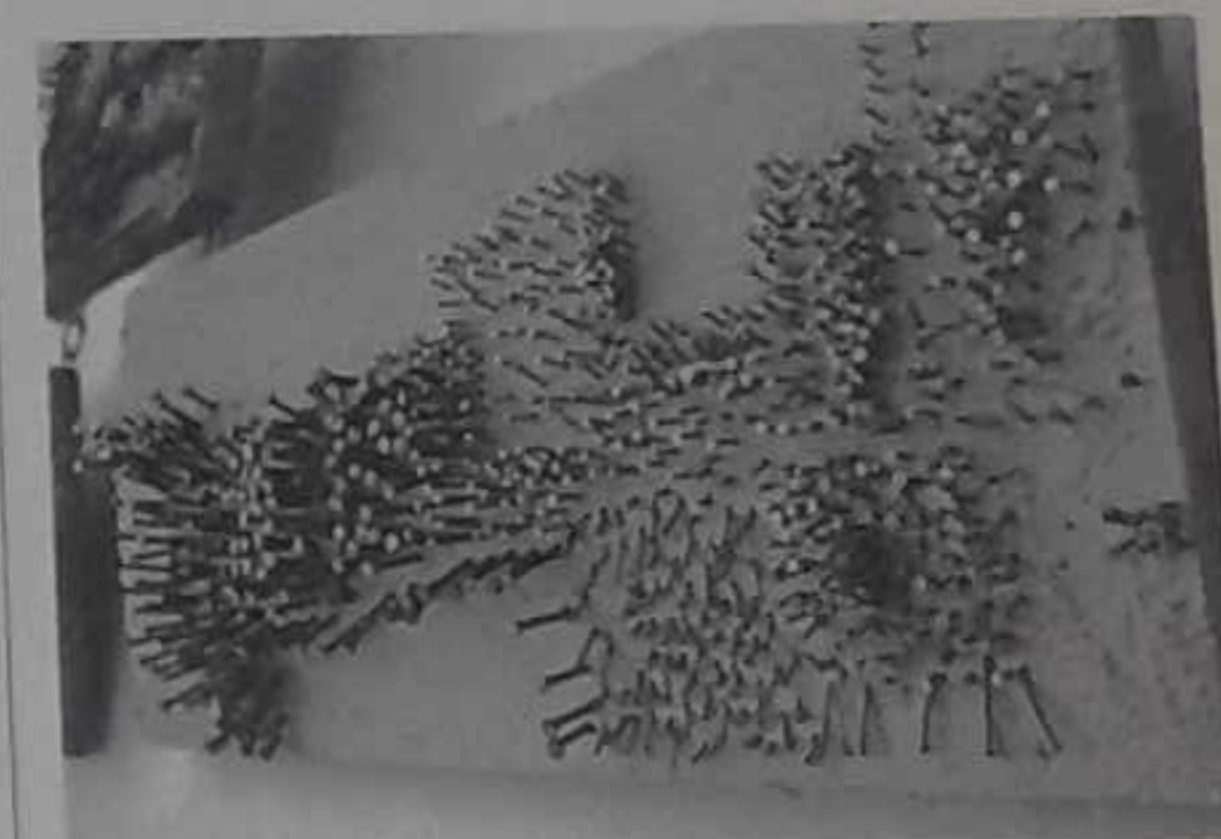
„Elementele de formă în grafică sunt puncte, energii lineare plane și spațiale. Un element plan care nu trebuie să fie alcătuit din puncte și linii este de pildă o energie tonală identică, aplicată cu un creion de tâmplărie. Un element spațial, o pată vapoasă asemănătoare cu un nor, realizată cu o pensulă plină, cu diferite grade de intensitate. Cum s-a mai menționat, niște puncte în relație unele față de altele pot realiza de asemenea formațiuni plane și spațiale [...]. Am definit noțiunea de element, se înțelege, ca pe ceva necompus. O îmbogățire a simfoniei formale ia naștere din folosirea unor construcții compuse, înfățișate ca niște suprafețe plane de linii ce intră în relație reciprocă; de pildă, la vederea unor ape curgătoare în mișcare. Sau de la punct la linii sau ca forme spațiale din linii și puncte în relațiile dimensiunii a treia; [...]”³⁶

Lucrarea constă în desfășurarea unor elemente tridimensionale, respectiv a unei multitudini de cuie, de mărimi și materiale diverse, implantate în scânduri de lemn și care descriu o compoziție cu caracteristici grafice.

Având o bogată experiență într-ale desenului, Maria Pavel elaborează, cu ajutorul acestuia, studii preliminare, în care dezvoltă o temă compozițională coerentă, în consens cu suportul ideatic propus, relația *individ-mulțime*. Traseele urmăresc principiile de organizare a elementelor, într-un câmp bidimensional, vizând binoamele: dens-rar, mult-puțin, slab-intens, clar-neclar, izolat-intersectat, alb-negru, moale-dur, agresiv-sensibil ș.a.

Desenele realizate în cărbune vădesc căutarea unor soluții plastice, menite să îmbogățească calitățile expresive ale liniei și punctului. Se apelează, de pildă, la o modalitate de reprezentare cvasi-infantilă, în care câmpurile active vizual sunt delimitate prin linii de contur. Atât asocierea diferitelor materiale (grafit, cărbune), cât și recurgerea la anumite procedee tehnice conferă o tentă personală elementelor utilizate.

Maria Pavel folosește cu ingeniozitate un obiect comun – *cuiul* –, căruia îi descoperă o dublă valoare de expresie: a punctului și a liniei, reunite într-un singur element.



Maria Pavel - *Anonimat*

³⁵ Promotia 1998-2003 a Facultății de arte din cadrul Universității de Vest din Timișoara, secția Grafică. Coordonator de proiect: lect. univ. Adriana Lucaciu.

³⁶ Paul Klee, *Viața și opera în documente selecționate din însemnările postume și din scrisori nepublicate*, Editura Meridiane, București, 1975, pag. 71.

Lucrarea finală, deși, în opinia mea, mai puțin convingătoare sub aspectul organizării suprafeței, se remarcă prin încercarea de a prelua și transpune potențialul vizual al desenului, obținut cu mijloace consacrate genului, într-o altă tehnică. Sunt speculate, în mod creativ, coloratura, aspectul fizic al diferitelor materiale, din care sunt fabricate cuiele (mat-lucios), mărimea „florii”, lungimea cuielor, înălțimea la care sunt bătute cuiele, orientarea în suprafața compoziției. Preluând din desen variațiile tonale, determinate de folosirea anumitor tipuri de hașură și de densitățile acestora în suprafață, Maria Pavel obține în relief efecte similare celor de pe hârtie.

Materialele întrebuițate în desen imprimă anumite calități suprafețelor, preluate și în lucrarea finală, în care sunt urmărite redarea aspectului catifelat sau rugos al cărbunelui, irizarea metalică a grafitului, incisivitatea liniei sau moliciunea ei. Desenul în relief se susține nu numai prin corporalitatea cuielor, care configurează planul imaginii, ci și printr-un al doilea plan, cel al desenului „de umbră”, care spațiază compoziția „tintuită” pe suportul de lemn.

De notat că studenta atribuie cuiului calitatea de *pion*, aparținând unei mulțimi, ce pare dirijată de forțe exterioare ei. Ordonarea compozițională face trimitere, în plan semantic, la dimensiunea socială a temei.

10.2. Desenul ca flux imaginativ. (Melania Ivan)

Proiectul studentei Melaniei Ivan – *Incinta* – aduce, în realitatea vizibilă, lumea invizibilă a nivelurilor de activitate ale psihicului uman. Tema se orientează către sondarea inconștientului și a fluctuațiilor mentale, pe care studenta a încercat să le vizualizeze grafic. *Desene-obiect* s-ar putea numi cvasi-instalația Melaniei Ivan, care cuprinde un număr de 11 recipiente de tablă zincată și sticlă.

Perimetrul gândirii este reprezentat de forma cercului, care, printr-o mișcare de ridicare în spațiu, pe o traiectorie verticală, determină volumetria cilindrului, sau, modificându-și diametrul, pe cea a unor trunchiuri de con. Corpurilor astfel obținute le este atribuită funcția de recipiente, de *incinte*, care adăpostesc sălașul gândurilor.

Preluând însemnătatea simbolică a cercului, Melania Ivan realizează o metaforă plastică a închiderii „inconștientului” și apelează la sugestia lui Jung, care afirmă că „cercul împrejmuitoare [...] trebuie să împiedice revărsarea și să asigure unitatea conștiinței de împrăștierea provocată de inconștient”³⁷. Forma și proporția obiectelor-vas corespund modului de interpretare a temei. Privirea caleidoscopică, pe care obiectele o propun, lasă loc unor sugestii, precum cea a introspecției, sugerate de dilatarea la bază a volumului tronconic. Comunicarea exteriorului cu interiorul se stabilește selectiv, fie prin limitarea pătrunderii informației „la nivelul conștiinței”, fie prin expansiunea acesteia dinspre interior spre exterior, într-un flux nelimitat.

Stratificarea psihicului uman în trepte: inconștient, preconștient și conștient, conform teoriei lui Freud, este evocată, în lucrare, prin organizarea în ecrane a spațiilor



Melania Ivan - *Incinta*

37 J.C. Jung, *Studiu despre reprezentările alchimice*, Editura Humanitas, București, *Opere complete*, vol. 13, pag. 28.

conținătoare ale vaselor. Melania Ivan „tale sau verticale, realizate din materiale transparente, o serie de însemne grafice. Ele sunt aici surate la diferitele niveluri ale psihicului. Diferite grade de descifrabilitate. Pe treaptă cu valențe picturale, abia definite, ele amir puțin accesibil cunoașterii și interpretării.

Urmează trepte cu elemente grafice mai vădit. Soluția plastică de reprezentare a stă transparente din sticlă și în specularea pr riale: metalul, apa, oglinda, folia de plasti intră în jocul relației interior-exterior, în a/al imaginii și, prin aceasta, a spiritului

10.3. Trompe l'oeil. (Diana Salomia)

Cel de-al treilea proiect discutat aici Salomia încearcă o remodelare a realității lucrare factorul subiectiv. Tema evocă scop existențial, prin căutarea unei med liniază o intercondiționare între capaci percepute și atributele obiectuale ale Adler, sunt aduse în atenție trei referin

- nivelul material, cognoscibil prin
- nivelul psihicului, care, citează samblu de stări, însușiri, fenomen cecitate de mecanismele cerebri îndeplinind funcții de raportu
- nivelul spiritual, ca treaptă evol și imaginativ, precum și pe ce

Miza unei percepții obiective es care alterează și impune un anume bazează aici tocmai pe această pos actul întâlnirii cu realitatea dând investeste obiectul cu atribute sub tive anterioare, înmagazinate în du-se dinspre interior către exter terminat de formele și caracteris

Salomia își construiește lucrare obiecte, ce aparțin unui univers

conținătoare ale vaselor. Melania Ivan „taie” golul recipientelor cu planuri orizontale sau verticale, realizate din materiale transparente sau semiopace, pe care sunt înscrise o serie de însemne grafice. Ele sunt aici substituențe ale fluxurilor mentale, desfășurate la diferitele niveluri ale psihicului. Corespunzător acestora, semnele prezintă diferite grade de descifrabilitate. Pe treapta cea mai profundă sunt desenate semne cu valențe picturale, abia definite, ele amintind planul inconștientului, stratul cel mai puțin accesibil cunoașterii și interpretării.

Urmează trepte cu elemente grafice mai pregnante, în care controlul rațional se face vădit. Soluția plastică de reprezentare a structurii mentale stă în utilizarea planurilor transparente din sticlă și în specularea proprietăților de reflexie ale diferitelor materiale: metalul, apa, oglinda, folia de plastic. Absorbția sau reflectarea totală a imaginii intră în jocul relației interior-exterior, în care privitorul devine parte/conținut virtual a/al imaginii și, prin aceasta, a spiritului universal.

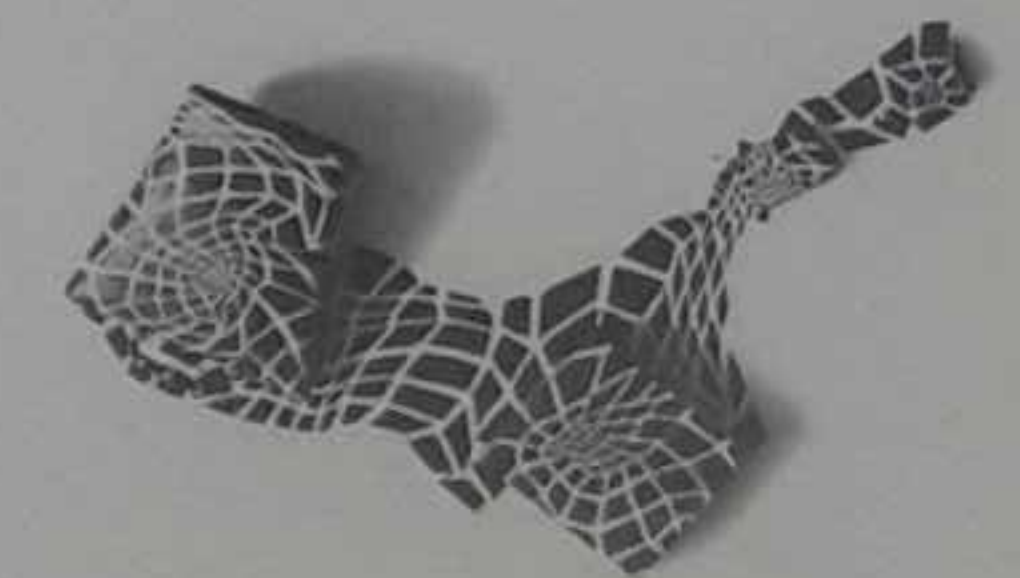
10.3. Trompe l'oeil. (Diana Salomia)

Cel de-al treilea proiect discutat aici se intitulează *Spațiu iluzoriu*. Studenta Diana Salomia încearcă o remodelare a realității perceptive, prin mijloace plastice, inducând în lucrare factorul subiectiv. Tema evocă modalitățile psihologice de fixare și urmare a unui scop existențial, prin căutarea unei medieri între factorul material și cel spiritual. Se subliniază o intercondiționare între capacitățile individuale de decelare a datelor realității percepute și atributele obiectuale ale acesteia. Având ca bază teoretică studiile lui Alfred Adler, sunt aduse în atenție trei referiri la niveluri de ființare ale individului:

- *nivelul material*, cognoscibil prin mijlocirea simțurilor și instinctelor;
- *nivelul psihicului*, care, citează Salomia, este reprezentat: „printr-un ansamblu de stări, însușiri, fenomene și procese subiective ce depind cu necesitate de mecanismele cerebrale și de interacțiunea cu lumea obiectivă îndeplinind funcții de raportare la lume și la sine[...]”³⁸;
- *nivelul spiritual*, ca treaptă evolutivă superioară, care include planul ideatic și imaginativ, precum și pe cel al instanțelor de judecată.

Miza unei percepții obiective este spulberată de interfeerța cu planul subiectiv, care alterează și impune un anumit tip de lectură a imediatului. Concepția plastică se bazează aici tocmai pe această posibilă intervenție a subiectului în planul receptării, actul întâlnirii cu realitatea dând naștere unui proces proiectiv cu dublu sens. Unul investește obiectul cu atribute subiective. Ele sunt condiționate de modelele perceptive anterioare, înmagazinate în memoria observatorului, direcția proiecției realizându-se dinspre interior către exterior. Celălalt impune actului perceptiv un traseu determinat de formele și caracteristicile obiectului.

Salomia își construiește lucrarea din cinci panouri, pe care sunt adosate diferite obiecte, ce aparțin unui univers personal, intim: lenjerie de corp, accesorii (poșeta,



Diana Salomia - *Spațiu iluzoriu*

38 Alfred Adler, *Sensul vieții*, Editura Iri, București, 1995.

pantofii) sau obiecte decorative. Intenția remodelării spațiului proxim este realizată în câteva etape:

1. decromatizarea obiectelor prin aplicarea unui strat uniform de alb;
2. formularea unor registre compoziționale, care acaparează formele, integrându-le într-un câmp perceptiv mai amplu;
3. crearea unei rețele-plasă în alb-negru, cu un efect optic deformant, utilizând caracteristicile *op-art*-ei.

Modificarea percepției creează necesitatea receptării în trei timpi și, prin aceasta, factorul mișcare, ca atribut al vieții înseși, este introdus în lucrare. Primul parcurs îl constituie desfășurarea pe orizontală a compoziției. Rețeaua, privită de la distanță, structurează un fals relief, prin procedeele aglomerării și rarefierii spațiilor plastice, prin diferențele de mărime ale elementului patrulater, care constituie baza unei construcții optice. Câmpul are aspectul unei plase, așternute peste un relief cu suprafețe plane, unghiulare și volume rotunjite. Efectul optic facilitează dispersarea vizuală a corporalității obiectelor, anularea identității lor din punct de vedere perceptiv și contopirea lor în forme aparent nonfigurative.

Al doilea pas în lectura lucrării îl constituie receptarea obiectelor propriu-zise, ce creează, în fapt, un basorelief.

Identificarea lucrurilor determină al treilea nivel al lecturii, cel semantic. Prezența obiectelor de uz individual este interpretată de către Diana Salomia ca un prim stadiu, în corecția pe care o poate face omul în perceperea realității, prin renunțarea la convențiile cu care sunt privite anumite lucruri și atitudini. „Obiectele personale pot fi un prim înveliș, situat între corp, interior și mediul exterior.”³⁹ Modul de percepere a acestora, fie ca înveliș protector al corpului, fie ca mijloace de dezvelire a trupului, echivalează, în accepția autoarei, cu orientarea existențială către corporalitatea materială sau către libertatea spirituală.

Disponerea articolelor de lenjerie în „masa optică” a compoziției susține, din punct de vedere plastic, raportul dintre parte și întreg. Salomia plasează binomul spirit-materie în jocul de alb și negru al rețelei și în balansul dintre iluzie și realitate. Efectul grafic se relevă atât în acromatismul lucrării, cât și în interstițiile albe dintre unitățile geometrizate care alcătuiesc plasa.

39 Diana Salomia, susținerea teoretică a lucrării de diplomă, Timișoara, 2003, pag. 3.

1. ARGUMENT

O incursiune teoretică asupra unui demers artistic care de retragere, pe care artistul o face în fața sevale tanță, lucrarea aflată încă în travaliu.

Aspectul vocațional al creației vizuale face ca pun să pară uneori hazardată, mai ales dacă opera de re siv conceptuală. Este însă de sesizat un fenomen ac pe artiștii care sunt, într-un fel sau altul, legați inc sunt privați de interesul criticilor de artă, care, cu c tendințe ce își găsesc abia acum rezonanțe în arta confruntării cu o critică de specialitate, artistul ro firești cu privire la creația sa și la drumul ales, fie el lalte. Așa stând lucrurile, o investigare teoretică aut temei, iar încercarea de a te redescoperi, ca artist, periplu interesant.

În paginile ce urmează mi-am îngăduit câteva n un interval de timp determinat, am acumulat și am cat să reparcug critic etapele pe care le consider i mele, pe care le-am analizat dintr-o dublă ipostaz cerea în cuvinte a unor concepte și, mai cu seamă vizibile s-a dovedit a fi un exercițiu nu tocmai u lui.

Pentru o mai bună ordonare a materialului i structurarea lor pe teme și cicluri, respectând, o terval de timp ce depășește cu puțin un deceni creatorului”, pentru a mă distanța mai mult de vizuale și a putea investiga mai obiectiv proprii

Periplul autocritic s-a dovedit un experime abordate și în deschiderea unor noi posibilită

elării spațiului proxim este realizată

ui strat uniform de alb;
care acaparează formele, inte-
u;
n efect optic deformant, uti-

ptării în trei timpi și, prin aceasta,
trodus în lucrare. Primul parcurs îl
ei. Rețeaua, privită de la distanță,
nerării și rarefierii spațiilor plas-
trulater, care constituie baza unei
sternute peste un relief cu supafețe
c facilitează dispersarea vizuală a
punct de vedere perceptiv și con-

otarea obiectelor propriu-zise, ce

l lecturii, cel semantic. Prezența
e Diana Salomia ca un prim sta-
rea realității, prin renunțarea la
tudini. „Obiectele personale pot
exterior.”³⁹ Modul de percepere
mijloace de dezvelire a trupu-
xistențială către corporalitatea

compoziției susține, din punct
ia plasează binomul spirit-ma-
ntre iluzie și realitate. Efectul
terstițiile albe dintre unitățile

ARS POETICA Capitolul V

1. ARGUMENT

O incursiune teoretică asupra unui demers artistic poate fi comparată cu acea mișcare de retragere, pe care artistul o face în fața șevaletului pentru a-și privi, de la distanță, lucrarea aflată încă în travaliu.

Aspectul vocațional al creației vizuale face ca punerea sub lupă a propriilor creații să pară uneori hazardată, mai ales dacă opera de referință nu este de natură exclusiv conceptuală. Este însă de sesizat un fenomen actual, ce îi privește, mai cu seamă, pe artiștii care sunt, într-un fel sau altul, legați încă de tradițiile școlilor de artă. Ei sunt privați de interesul criticilor de artă, care, cu câteva excepții, vizează mișcări ori tendințe ce își găsesc abia acum rezonanțe în arta românească. Astfel că, în absența confruntării cu o critică de specialitate, artistul român se vede supus unor întrebări firești cu privire la creația sa și la drumul ales, fie el și mai puțin spectaculos decât celelalte. Așa stând lucrurile, o investigare teoretică autoreferențială nu mai pare lipsită de temei, iar încercarea de a te redescoperi, ca artist, din această perspectivă, devine un periplu interesant.

În paginile ce urmează mi-am îngăduit câteva momente de reflecție la ceea ce, într-un interval de timp determinat, am acumulat și am decantat pe drumul artei. Am încercat să reparcurg critic etapele pe care le consider importante în evoluția preocupărilor mele, pe care le-am analizat dintr-o dublă ipostază: a *creatorului* și a *umbrei lui*.¹ Traducerea în cuvinte a unor concepte și, mai cu seamă, a modurilor prin care ele au devenit vizibile s-a dovedit a fi un exercițiu nu tocmai ușor pentru un novice într-ale scrisului.

Pentru o mai bună ordonare a materialului vizual și a celui scriptic, am recurs la structurarea lor pe teme și cicluri, respectând, oarecum, apariția lucrărilor, într-un interval de timp ce depășește cu puțin un deceniu. Am încercat să mă retrag „în umbra creatorului”, pentru a mă distanța mai mult de ceea ce am realizat în parametrii artei vizuale și a putea investiga mai obiectiv propriile lucrări.

Peripluul autocritic s-a dovedit un experiment în limpezirea traseelor plastice deja abordate și în deschiderea unor noi posibilități exploratorii pe tărâmul artei.

¹ *Creatorul și umbra lui* este titlul cărții semnate de Victor Ieronim Stoichiță, apărută la Editura Meridiane, București, 1981.

2. DESENUL CA INSTRUMENT DE CUNOAȘTERE

Desenul reprezintă un mijloc de a cunoaște ceea ce văd, simt, intuiesc și gândesc, într-un dialog temporar cu mine și cu lumea; un mod de a-mi pune întrebări și privilegiul creativ de a zăbovi în căutarea unui răspuns.

2.1. Despre ucenicie

Consider că opțiunile mele plastice, de la concept, la orientarea stilistică, la expresie și la alegerea mijloacelor, poartă amprenta vremurilor în care am ucenicit într-ale artei, a școlilor pe care le-am urmat, a dascălilor pe care i-am prețuit și, nu în ultimul rând, a atelierului tatălui meu, în care am copilărit. Aceste întâlniri sau conviețuiri au avut importante urmări, manifestate prin tendința exprimării pluridirecționate. Ele sunt prezente în balansul dintre *desen* și *culoare*, *grafic* și *pictural*, *rațional* și *senzitiv*, *figurativ* și *non-figurativ*.

Un prim stadiu al cunoștințelor de specialitate l-a constituit programul experimental al Liceului de arte plastice din Timișoara, pe care l-am urmat între anii 1976 și 1984, unde i-am avut profesori pe Constantin Flondor, Elena Minodora Tulcan și Szákats Béla. Tendințele pedagogice vizau, la acea vreme, învățătura constructivistă a Școlii de la Bauhaus și erau direcționate spre cercetare și aplicații în domeniul designului și al comunicațiilor vizuale. Studiile bionice, abordarea sistematică a desenului, cu structurarea construcției pe planuri, obișnuința de a problematiza temele de specialitate și orientarea lor spre o zonă conceptuală m-au făcut să percep arta ca fiind nu numai un meșteșug, ci și un teritoriu al cunoașterii, un mijloc de pătrundere în tainele universului. Mi se releva atunci o altă lume, a formelor ascunse, tainice, ce nu puteau fi copiate, ci doar înțelese, pentru a putea fi extrase din miezul lucrurilor. Ele deveneau componente ale expresiei vizuale, al căror scop era să răspundă unor intenții creative personale. Alături de studiile de atelier, după model, în care disecam rațional formele, au existat și ieșirile în natură. În practicile de vară, profesorul Flondor iniția o serie de acțiuni (*happening*), ce porneau fie de la lecturi, ce aveau ca temă Natura, fie de la reflecțiile domniei sale, care constituiau obiectul propriilor preocupări artistice. Teme precum *Cernerea și modelarea făinii*, *Eu-Cer-Pământ*, *Văzduh* puneau accentul pe calitățile perceptive și reprezentative ale materialului de studiu și/sau ale elementelor și fenomenelor naturale, dar aveau și un conținut simbolic, prin analogiile realizate la nivelul percepției. Temele păreau formulate în așa fel, încât să eludeze servilitatea în fața naturii, punându-ne în situația reinterpretării ei după principii subiectiv-perceptive. Ele vizau valorile perene și spirituale ale artei și incitau la îndelungi reflecții. Universul meu exterior se deschidea prin prisma învățămintelor lui Leonardo și Klee și a experimentului artistic. Deși era ispititoare, dată fiind noutatea și ineditul ei, în anii '80², exprimarea prin arta în acțiune nu s-a instalat în creația mea decât ocazional. Ceea

² Acțiunile întreprinse de Constantin Flondor și Grupul Sigma au fost inițiate în anii '70.

ce a rămas, însă, din această perioadă, a fost un alt care a devenit locul unor explorări creative, supuse

A urmat un alt pas, împreună cu alte învățăminte mitrescu. Împătimit fiind de natură, dar într-un leccióniile sale, în lumea imediatului. Lucrul comun, bândeau valori semantice. Studiul lor redeștepta supusă unei percepții obiective și conducea spre un după natură, dintr-o altă perspectivă, mi-a facilitat libertate și siguranță și, deopotrivă, deschiderea căteșug, precum și inițierea în artele grafice se relie tehnicilor gravurii și a graficii de carte. Urmăril de lucrări, pe care le-am tratat, stilistic, în spirit autor.

Cele două perioade de școală au reprezentat, în versul atelierului de pictură al tatălui meu, Sim fascinantă.

Sensibilitatea sa pentru culoare aducea în păr picturală, căci era un pasionat al picturii, făcân era *pictura*. O vigoare a formei, pe care, în orele cu strădanie, fascinat de desen. Făcea zeci de compoziționale, stăruind asupra unor motive puține și-au găsit finalitatea. Agreea în mod duct gros, pentru că, spunea el, „au căldură și imaginez culoarea; pui linie și ton, îl atingi cu jat mânuia tușă, pe atât de riguros era în aces tric spațiile picturale, printr-o arhitectură a turile cromatice. Îi plăceau desenele tehnice de simplitate modalităților de reprezentare o urmărea, la rândul său, prin reducția eler în mult stă multul, în puțin stă multul”, în probează această cugetare. Întotdeauna av scotea fără rețineri în varii situații. În ateli rând, după criterii cromatice, diverse obiec flori, pietre, frunze uscate, decupaje din re de culoare”, răspândite printre lucrări, șev înconjura adesea de lucrările din atelier, p cromatice”. Selecta din aceste suprafețe, c nouă compoziție: „Decupezi un cadru din pornești”. Uneori proceda la fel și cu schi colajele din reviste, transformând un mo

...cunoaște ceea ce văd, simt, intuiesc și gândesc, mea; un mod de a-mi pune întrebări și privile-răspuns.

...la concept, la orientarea stilistică, la expresenta vremurilor în care am ucenicit într-ale călilor pe care i-am prețuit și, nu în ultimul copărit. Aceste întâlniri sau conviețuiri au tendința exprimării pluridirecționate. Ele *culoare, grafic și pictural, rațional și senzitiv,*

...ialitate l-a constituit programul experi- oara, pe care l-am urmat între anii 1976 antin Flondor, Elena Minodora Tulcan și a acea vreme, învățătura constructivistă cercetare și aplicații în domeniul desig- nice, abordarea sistematică a desenului, uința de a problematiza temele de spe- uală m-au făcut să percep arta ca fiind cunoașterii, un mijloc de pătrundere în ime, a formelor ascunse, tainice, ce nu ea fi extrase din miezul lucrurilor. Ele ror scop era să răspundă unor intenții după model, în care disecam rațional tile de vară, profesorul Flondor iniția a lecturi, ce aveau ca temă Natura, fie ectul propriilor preocupări artistice. *Pământ, Văzduh* puneau accentul pe ului de studiu și/sau ale elementelor t simbolic, prin analogiile realizate șa fel, încât să eludeze servilitatea arii ei după principii subiectiv-per- rtei și incitau la îndelungi reflecții. pățămintelor lui Leonardo și Klee și ind noutatea și ineditul ei, în anii creația mea decât ocazional. Ceea

ce a rămas, însă, din această perioadă, a fost un alt mod de raportare în fața naturii, care a devenit locul unor explorări creative, supuse unor rațiuni analitice subiective.

A urmat un alt pas, împreună cu alte învățăminte, alături de profesorul Mircea Dumitrescu. Împătimit fiind de natură, dar într-un alt mod, acesta ne introducea, cu lecțiile sale, în lumea imediatului. Lucrul comun, obiectele cele mai neînsemnate do- bândeau valori semantice. Studiul lor redeștepta interesul pentru o analiză a formei supusă unei percepții obiective și conducea spre un anume tip de ilustrativism. Studiul după natură, dintr-o altă perspectivă, mi-a facilitat apropierea de desen cu o mai mare libertate și siguranță și, deopotrivă, deschiderea către vocabularul plastic. Arta ca meș- teșug, precum și inițierea în artele grafice se reliefa printr-o cunoaștere temeinică a tehnicilor gravurii și a graficii de carte. Urmările s-au manifestat într-o primă serie de lucrări, pe care le-am tratat, stilistic, în spirit narativ. Apoi, sporadic, în cărțile de autor.

Cele două perioade de școală au reprezentat, într-o oarecare măsură, ieșirea din uni- versul atelierului de pictură al tatălui meu, Simion Lucaciu. Atmosfera atelierului era fascinantă.

Sensibilitatea sa pentru culoare aducea în pânze lumină, atmosferă, formă și vigoare picturală, căci era un pasionat al picturii, făcând parte dintre cei a căror rațiune de a fi era *pictura*. O vigoare a formei, pe care, în orele de „odihnă” dintre două pânze, o căuta cu strădanie, fascinat de desen. Făcea zeci de desene, schițe în care inseria variante compoziționale, stăruind asupra unor motive sau teme-proiect, dintre care poate prea puține și-au găsit finalitatea. Agreea în mod deosebit grafitul și creioanele colorate cu duct gros, pentru că, spunea el, „au căldură și se lasă ușor stăpânite. În grafit pot să-mi imaginez culoarea; pui linie și ton, îl atingi cu un ocră și e deja pictură”. Pe cât de dega- jat mânuia tușa, pe atât de riguros era în aceste notații de laborator, ordonând geome- tric spațiile picturale, printr-o arhitectură a liniilor prezente sau substituite în struc- turile cromatice. Îi plăceau desenele tehnice, secțiunile geometrice, impresionat fiind de simplitatea modalităților de reprezentare a unor structuri complexe, sinteză pe care o urmărea, la rândul său, prin reducția elementelor și a gamelor la figuri-semn. „Nu în mult stă multul, în puțin stă multul”, îmi repeta adesea, iar demersurile sale grafice probează această cugetare. Întotdeauna avea la el un „carnet de buzunar”, pe care îl scotea fără rețineri în varii situații. În atelier, își compunea „motive picturale”, alātu- rând, după criterii cromatice, diverse obiecte: vase ceramice, hârtii colorate, petale de flori, pietre, frunze uscate, decupaje din reviste. Găseai concomitent două, trei „game de culoare”, răspândite printre lucrări, șevalete, culori. Când începea un nou ciclu, se înconjura adesea de lucrările din atelier, pe care le alătura și le suprapunea, în „registre cromatice”. Selecta din aceste suprafețe, cu ajutorul paspartu-urilor, generând astfel o nouă compoziție: „Decupezi un cadru din cadru și ai întotdeauna ceva de la care poți să pornești”. Uneori proceda la fel și cu schițele și cu acuarelele, făcute în *plein-air*, ori cu colajele din reviste, transformând un motiv figurativ în figurație abstractă; anula con-



Adriana Lucaciu - Interior

ținutul ilustrativ, prin eliminarea conturului formal, și păstra doar o morfologie susceptibilă de reflecții picturale. Își nota, deseori, pe schițele fugare, realizate în creion sau în mină de pix, acordurile în care își imagina compoziția, anticipând dominantă sau majoră a viitoarei pânze. De multe ori, prefera să așeze un grund colorat, înainte de a începe tabloul, acordându-și paleta cu suportul pânzei. Cu toate că lucrările semnate de Simion Lucaciu degajă spontaneitate, prin libertatea gestului, ele nu sunt cătuși de puțin lipsite de temeiul studiului, exersat în momente de trudă și acumulare. Aceasta era atmosfera de lucru a atelierului, în care, timp de aproape 25 de ani, am avut bucuria de a lua parte la intimitatea unui autentic și împătimit act de creație. Era inevitabilă contaminarea de culoare și, în egală măsură, de gustul pentru desen.

Așadar, în fața mea se așternea o lume a sensibilului, a lirismului romantic, a intuiției picturale, combinată cu un cult al lucidității. Aproape un rezumat a ceea ce arta secolului XX experimentase. De aici preferința bipolară desen-culoare, care s-a concretizat, în timp, prin fuziunea dintre cele două orientări, fiecare având în creația mea o anumită semnificație și justificare.

Într-o căutare a sinelui și a unui limbaj propriu de expresie, direcțiile ce s-au conturat au luat naștere, paradoxal, prin mutarea accentului pe un desen cu valențe picturale, asociat cu reducerea mijloacelor de exprimare plastică la instrumentul grafic.

2.2. Despre universul interior și universul exterior în dinamica demersului creativ

Ceea ce m-a călăuzit pe parcursul creației în acești ani a fost intenția găsirii unor *corespondențe vizuale*, care să exprime complexitatea unei *lumi interioare*, resimțită a fi mai tumultuoasă, mai profundă, mai incitantă de sondat decât realitatea din afara mea. *Lumea subiectivă* a constituit, într-un prim stadiu, o retragere din confruntarea cu o realitate socială în plină criză, haotică, marcată de momentul 1989. Fără a mă considera un „artist implicat social”, am resimțit atunci o contradicție între principiile artei academice³, înțepenită în reguli prestabilite, și posibilitatea ca, prin intermediul ei, să pot exprima acea stare de tensiune lăuntrică, pe care o resimțeam, ca o răsfrângere a ceea ce se petrecea, la fel de tensionat, în cotidian. Goethe spunea că o societate în progres duce, în planul artei, către obiectivism, iar o societate decadentă către subiectivism⁴. Iată o cugetare ce ar putea să argumenteze tendința spre introversiune și manifestarea preferinței pe care am început să o am pentru modul subiectiv de exprimare în artă. Subiectivitatea aduce la suprafață o parte a mișcării interioare, codificată în imagine, care exprimă o dublă raportare: eu-lume/lucruri, eu-sine⁵. José Ortega y Gasset consideră că relevarea eului este condiționată de imaginea noastră asupra lui. Eul nu poate fi cunoscut nemediat, deoarece: „eu” nu este insul în opoziție cu lucrurile, „eu” nu este acest subiect în opoziție cu subiectul „tu” sau cu „el”, în fine nu este acel „mine însumi”, *me ipsum*, pe care îl cunosc, atunci când pun în practică apoftegma delfică: „Cunoaște-te pe tine însuși”. Ceea ce văd, ridicându-se deasupra orizontului și

³ Pe care, într-un fel sau altul, cei din generația mea erau nevoiți să le asimileze – prin sistemul admiterilor în academiile de artă, prin orientarea către realismul socialist a programelor didactice de specialitate.

⁴ Cf. Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 99.

⁵ Raportul dintre imaginea interiorității și cea a exteriorității este exprimat de José Ortega y Gasset, în *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, București, pag. 160.

legănându-se, peste norii alungați ai zorilor, ca o amforă dă imaginea a soarelui: la fel cum „eul”, care mi se pare că mi este doar imaginea eului meu”.

Data fiind predispoziția mea spre sondarea profunzimilor uman, am considerat că cel mai potrivit mod de accedere la niveluri este cunoașterea de sine. Deși intimitatea nu punea obiectivității, ea este temeiul oricărei întreprinderi conceptuale. Același Ortega y Gasset afirmă că „Intimitatea nu punea știință, nici în gândirea practică, nici în gândirea imaginativă adevărată fiindă a fiecărui lucru, unicul suficient și a cărei pe deplin.”⁶

Căutarea introspectivă mi s-a părut incitantă și ca în încercarea de a pune laolaltă elemente contrarii, ca în continuare a obiectivării formelor definite mental – cu mod de figurare a formelor nedefinite sau fără corespunzătoare; echivalente ale antinomiilor: rațiune-sensibilitate.

Ideea totalității, a reuniunii contrariilor într-un punct de vedere teoretic, am asociat-o problematizării relației eu-sine-operă. Jung consideră opera de artă de a cuprinde, la nivel conceptual, un anume stadiu de conciliere a unei disocieri, și anume a distanței dintre flectarea acestei unități în operă nu este lipsită de una, fie de cealaltă dintre componentele psihice, raport se poate realiza prin atributele perceptivității și/sau a reprezentării în constituirea percepției și/sau a reprezentării în constituirea

Prin desen am reușit să mă apropiu de lucrurile șansa de a mă repune în acord cu lumea în care simțire. Înaintând în timp, mi-am propus un proces prin care să conștientizez aceste relații – expun oferă –, așezându-mă fie într-o stare pasivă, Am dobândit astfel convingerea că experiența consolidează evoluția mea artistică.

Din această perspectivă, aș putea aprecia reprezentarea a acelor zone obscure, inaccesibile observă disjunția între expresia intuitivă, în scrierile lor, descoperind-o în artă, și expun fel oarecare, de o concepție cu privire la sine, der importantă pentru actul artistic, ce de interior”⁷, cum afirma Breton, ci și un act

legănându-se, peste norii alungați ai zorilor, ca o amforă de aur, nu este soarele, ci o imagine a soarelui: la fel cum „eul”, care mi se pare că-mi este atât de nemijlocit al meu, este doar imaginea eului meu”.

Dată fiind predispoziția mea spre sondarea profunzimilor spiritului și ale psihicului uman, am considerat că cel mai potrivit mod de accesare către cunoașterea acestor niveluri este cunoașterea de sine. Deși intimitatea nu poate fi exhibată în termenii obiectivității, ea este temeiul oricărei întreprinderi convertite în imagine, idee, concept. Același Ortega y Gasset afirmă că „Intimitatea nu poate fi obiect al nostru nici în știință, nici în gândirea practică, nici în gândirea imaginativă. Și, cu toate astea, ea este adevărata ființă a fiecărui lucru, unicul suficient și a cărui contemplare ne-ar satisface pe deplin.”⁶

Căutarea introspectivă mi s-a părut incitantă și ca un exercițiu de logică plastică, în încercarea de a pune laolaltă elemente contrarii, ca, de pildă, *expresia figurativă* – o continuare a obiectivării formelor definite mental – cu cea *abstractă*⁷. De asemenea, ca mod de figurare a formelor nedefinite sau fără corespondență în lumea realității concrete; echivalente ale antinomiilor: rațiune-sensibilitate, conștiință-inconștiință.

Ideea totalității, a reuniunii contrariilor într-un demers plastic unitar, constituie una dintre preocupările mele pe tărâmul expresiei grafice, preocupare pe care, din punct de vedere teoretic, am asociat-o problematicii susținute de Jung în abordarea relației eu-sine-operă. Jung consideră opera de artă „un tot”, o metaforă a strădaniei de a cuprinde, la nivel conceptual, un anume stadiu psihic, stadiu ce ia naștere, „din concilierea unei disocieri, și anume a distanței dintre conștiință și inconștient”⁸. Reflectarea acestei unități în operă nu este lipsită de variațiile ponderilor deținute fie de una, fie de cealaltă dintre componentele psihicului uman. Traducerea plastică a acestui raport se poate realiza prin atributele perceptive ale imaginii, determinate de implicarea percepției și/sau a reprezentării în constituirea imaginii și a desenului.

Prin *desen* am reușit să mă apropiu de lucruri, de oameni, de natură, acordându-mi șansa de a mă repune în acord cu lumea în care trăiesc, prin cunoaștere, ordonare și simțire. Înaintând în timp, mi-am propus un procedeu *autoreflexiv* și, uneori, confesiv, prin care să conștientizez aceste relații – experiențele pe care macro-universul mi le oferă –, așezându-mă fie într-o stare pasivă, contemplativă, fie într-o poziție critică. Am dobândit astfel convingerea că experiența personală este cea care acreditează și consolidează evoluția mea artistică.

Din această perspectivă, aș putea aprecia experiența artistică drept o modalitate de reprezentare a acelor zone obscure, inaccesibile și nedeazăluite privirii. Anca Oroveanu observă disjunția între *expresia intuitivă, inconștientă*, la care Freud și Jung fac referință, în scrierile lor, descoperind-o în artă, și *expresia conștientă*, dirijată, „orientată, într-un fel oarecare, de o concepție cu privire la sine”⁹, distincție pe care, la rândul meu, o consider importantă pentru actul artistic, ce devine nu numai o „fereastră” a „modelului pur interior”¹⁰, cum afirma Breton, ci și un act perfect lucid al conștiinței creatoare.

6 José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pag. 161.

7 José Ortega y Gasset comentează ipostaza abstractă a artei, propusă de Worringer ca opusă intropatiei, astfel: „Într-un desen geometric, plăcerea estetică nu provine din faptul că aș transfera în el eforturile imprecise, nenumărate, mișcările schimbătoare ale vieții mele interioare care curge în mod constant fără ordine, fără cadență, fără regulă, care este un haos total, ireductibil la o matcă, unde nu ne oprim, unde totul vine și se duce și bate în retragere, fără nimica în repaus, fix, inechivoc. În desenul geometric, așadar, nu mă bucur de mine, ci, dimpotrivă, mă salvez de naufragiul interior, uitând de mine în acea realitate regulată, limpede, precisă, sustrasă schimbării și confuziei.”, *op. cit.*, pag. 108.

8 C.G. Jung, *Opere complete*, vol. 14, *Mysterium Coniunctionis*, partea a II-a, Editura Teora, București, 2000, pag. 251.

9 Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Editura Meridiane, București, 2000, pag. 133.

10 Cf. Anca Oroveanu, *op. cit.*, pag. 282, 283.

Sondând atât realitatea imediată, cât și propria interioritate, lucrările mele sunt rezultatul unui demers bivalent: perceptiv analitic și autoreflexiv. Raportarea la mediu este preponderent *expresivă*, dată fiind proiecția eu-ului asupra realității.

Considerațiile asupra compozițiilor sunt, mai curând, consemnări ale unor momente interogativ-plastice, desenul fiindu-mi un mijloc pertinent de reprezentare a acestora. Analizând tendințele istorice, în care artiștii au recurs la forul interior, ca sursă a subiectelor, aș sesiza, în demersul meu plastic, confluența a două tendințe, aparent contradictorii: *conceptualistă* și *expresionistă*. Deoarece sondarea introspectivă relevă aspecte unice, individuale, tangența la aceste curente ține de natura orientării generale și de anumite similitudini în modul de producere a imaginii.

Punctele de sprijin, în geneza procesului de creație, sunt momentele în care balansul conștient-inconștient, rațional-afectiv, luciditate-sensibilitate comportă modificări. Ele sunt reflectate în subiectele și în modul de expresie alese, desenul constituind o modalitate de înregistrare a oscilațiilor cotidiene, un barometru existențial. Discursul meu creativ devine, așadar, un discurs cu suport ontologic.

Fără a-mi propune să confer un temei filosofic elaborărilor plastice, tendința spre „subiectiv” atinge însă filonul existențialismului, ale cărui orientări focalizează, cu predilecție, asupra existenței umane. Relațiile dihotomice enunțate mai sus (conștient-inconștient, rațional-afectiv, luciditate-sensibilitate) se materializează vizual în compoziții prin raportul **structură-textură**, într-un mod similar celui propus de reprezentanții existențialismului, care, considerând schemele strict logice ca fiind insuficiente pentru a exprima sensurile „existenței autentice”, în complexitatea manifestărilor sale, le-au înlocuit cu analiza „texturii infinit mai bogate a individului”. În demersul artistic personal, raportul structură-textură are și conotația raportului individ-mediu/societate.

Într-o etapă de început, afirmația lui Klee: „Arta face lucrurile vizibile” mi-a readus în atenție datele lumii perceptibile senzorial, ce pot fi redirecționate spre căutarea esențelor acelei lumi invizibile, esențe care aparțin fondului interior al lucrurilor, insesizabile prin însăși apropierea lor, banală și familiară. Aceasta m-a determinat să nu abandonez, pentru o vreme, obiectualitatea formelor, pe care le-am păstrat ca *recipiente vizuale*, necesare *întrupării* stărilor interioare și reprezentărilor mentale, recipiente cu un conținut narativ. Mi se părea, la acea dată, că o expresie informală poate cădea ușor în facil, drept pentru care nu am considerat oportună dizolvarea lumii vizibile în inefabilul unei abstracții lirice. Pe de altă parte, a exprima o lume ascunsă cu ajutorul elementelor figurative, fără a cădea în capcana literaturizării subiectului, a anecdoticului, se dovedea a fi un prag nu lesne de trecut.

Ca măsură a lucrurilor, natura a fost și pentru mine reperul prim și inițiativ. Ea a constituit sursa achizițiilor vizuale, a bagajului de imagini, a soluțiilor plastice, legate, în mod direct, de reprezentarea spațiului, a volumetriei obiectelor, de cunoașterea anatomiei artistice. Mijloacele plastice erau subordonate unui desen de reprezentare.

11 Existențialismul își concentrează atenția asupra „stărilor intense și fundamentale problematice, situațiilor limită ale existenței; exploatarea situațiilor paradoxale și dramatice ale conștiinței; încercarea de acreditare a individului singular drept categorie filozofică” [...] *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, pag. 256.

Fascinată fiind de varietatea formelor, mă simțeam atrasă de puterea de iluzionare pe care desenul o avea, în raport cu că nu m-am putut desprinde, dintr-o dată, de forma reală prin desen, posibilitatea unei fuziuni a fondului interior cu „imaginea tactică”, de care vorbește Wolfflin, urmărind desenele și a modelelor pe care le studiam. Manifestând un antropomorf, am acordat mai multă importanță expresiei, încercând să ies din cadrul desensului academic. Intenția îmi găsea locul nici în tendința expresiei suprarealiste, căci conceptual, izvorul era același, nici în simbolism, atunci când scrierea codificată a gândului, nici în abstractul geometric, mai curând structurării interne a imaginii și mai puțin pe cea, a căror simbolistică consacrată o găseam redundantă, confruntarea cu opera marilor maeștri: Cézanne, Klee, îndepărtații Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Goya, sioniști, ale căror moduri de exprimare, aflate în contrast, veneau când să-mi confirme, când să-mi infirme soluțiile.

Admirându-i pe protagoniștii artei, încercam să înțeleg moduri de a sugera, prin desen și culoare, date ale realității, deram obiectivă. Am păstrat în continuare o legătură cu raportul s-a modificat în timp. Întrucât mi-am diminuat formele exterioare și pentru desenul analitic, în fața vate exprimării de sine, natura a rămas locul unor soluții au devenit principii de bază în alcătuirea imaginii. În fundamentul constructiv al organizării și al sintaxei, ce textura, cu atribute organice, argumentează dintr-un perceptiv, cu accent pe interpretare și denotativ, în soluțiile creative, conotativ (vezi ciclurile de lucrări Măsurarea unor lucruri concrete, dar și impalpabile, am figurativă și expresia de factură non-obiectuală, asociate, iar pe cea informală viziunii picturale.

Atingerea echilibrului între universul interior și cel exterior – substrat al căutărilor plastice –, și-a găsit în problematica plastică legată de echilibrul vizual, tensiunile vizuale, generate de raportul elementelor din interiorul compoziției, de ponderile vizuale, cel principal de interes.

Privite ca soluții posibile, structurile și, mai ales, spre eliberarea figurilor de un conținut exclusiv, nea reprezentării, conforme unei realități expresive.

Fascinată fiind de varietatea formelor, mă simțeam atrasă de corporalitatea lor, de puterea de iluzionare pe care desenul o avea, în raport cu realitatea exterioară. Pentru că nu m-am putut desprinde, dintr-o dată, de forma reală a obiectelor, am regăsit, prin desen, posibilitatea unei fuziuni a fondului interior cu lumea vizibilului, prin aceea „îmage tactile”, de care vorbește Wölfflin, urmărind descrierea prin contur a obiectelor și a modelelor pe care le studiam. Manifestând un real interes pentru studiul antropomorf, am acordat mai multă importanță expresiei simbolice a figurii umane, încercând să ies din cadrul desenului academic. Intenția exprimării nevăzutului nu își găsea locul nici în tendința expresiei suprarealiste, către care mă îndreptam, deși, conceptual, izvorul era același, nici în symbolism, atunci când eram preocupată de transcrierea codificată a gândului, nici în abstractul geometric, pe care îl puteam asocia mai curând structurării interne a imaginii și mai puțin populării ei cu figuri geometrice, a căror simbolistică consacrată o găseam redundantă. Dilemă accentuată apoi și de confruntarea cu opera marilor maeștri: Cézanne, Klee, Kandinsky, Mondrian, sau mai îndepărtatii Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Goya, ori modernii cubiști și expresioniști, ale căror moduri de exprimare, aflate în contradicție unele față de celelalte, veneau când să-mi confirme, când să-mi infirme soluțiile plastice, la care ajungeam.

Admirându-i pe protagoniștii artei, încercam să înțeleg și să diferențiez anumite moduri de a sugera, prin desen și culoare, date ale unei percepții, pe care eu o consideram obiectivă. Am păstrat în continuare o legătură de studiu cu natura, dar acest raport s-a modificat în timp. Întrucât mi-am diminuat interesul pentru concretețea formelor exterioare și pentru desenul analitic, în favoarea căutării acelor forme adecvate exprimării de sine, natura a rămas locul unor analize structurale și texturale, ce au devenit principii de bază în alcătuirea imaginii. Logica structurilor s-a constituit în fundamentul constructiv al organizării și al sintaxei spațiului compozițional, în vreme ce textura, cu attribute organice, argumentează discursul morfologic. De la un desen perceptiv, cu accent pe interpretare și denotativ, m-am îndreptat către desenul cu valențe creative, conotativ (vezi ciclurile de lucrări *Mecanisme* și *Zodiac*). Pentru exprimarea unor lucruri concrete, dar și impalpabile, am recurs la dialogul dintre *reprezentarea figurativă* și *expresia de factură non-obiectuală*, asociind tendința figurativă viziunii *lineare*, iar pe cea informală viziunii *picturale*.

Atingerea echilibrului între universul interior și cel exterior, prin reunirea contrariilor – substrat al căutărilor plastice –, și-a găsit, în preocupările mele, corespondența în problematica plastică legată de **echilibrul vizual**. *Dinamica perceptivă*, susținută de tensiunile vizuale, generate de *raportul elementelor cu cadrul-suport*, de *liniile de forță* din interiorul compoziției, de *ponderile vizuale* ale formelor și culorii, constituie punctul principal de interes.

Privite ca soluții posibile, structurile și, mai cu seamă, texturile mi-au deschis calea spre eliberarea figurilor de un conținut exclusiv obiectual, legitimat prin corectitudinea reprezentării, conforme unei realități exterioare, îndrumându-mă către acceptarea

aceleiași realități sub aspectul *organicității* și al unei *dinamici interioare*, sugerate de formele din natură. Am găsit, astfel, un alt tip de compatibilitate între universul exterior și cel interior, care nu se mai desfășura la nivelul învelișurilor lucrurilor, ci venea din interiorul lor, asemeni lumii pe care eu însămi doream să o dezvălui. Reflectarea acestor observații în lucrările mele a însemnat *eliberarea gestului din strânsoarea formei*, *eliberarea formei de convențiile reprezentării realiste și a reprezentării de condiționarea aparențelor lumii exterioare* (vezi ciclul *Povești despre cotidian*).

Eliberarea gestului a atras după sine căutarea unui suport vizual, care să accepte *imperfecțiunile* accidentalului, a ductului ce nu mai urmărește un contur determinat de prezența lucrurilor. Exercițiul liber al mâinii nu era îndeajuns pentru a rezolva problema libertății interioare. Gestul avea nevoie de o ancorare într-un alt fel de formă. Așa au apărut o serie de personaje deformat, de configurări care degajau energia gestului, de texturi necesare vibrării suprafeței. Toate răspundeau unei necesități de ordin intern, fiind dictate de un ritm descoperit cu fiecare lucrare în parte. De la o precizie obiectivă, am purces către imprecizia voită a unei *trasări de condei subiective* (*Enclave*, *Portret*). Fiecare dintre aceste teme problematizează un anume moment existențial.

Construcția, la început precis urmărită, se îndrepta către compoziții ce se consolidaau chiar în momentul creației. *Con-formitatea* lăsa loc *in-formității* și *in-formalului*, angrenându-mă în jocul hazardului. Lumea interioară mi se releva prin distorsiuni ale lucrurilor și personajelor închipuite, prin asocieri întâmplătoare de obiecte, dictate, în bună parte, de evenimentul plastic derulat sub privirea mea. Am apelat atunci la procedeul *dicteului automat*, fascinată de imprezibil (*Auto-grafii*, *Alter-ego*, *Dincolo de mine*). Pentru a nu scăpa de sub control lucrarea, mă foloseam de accidente survenite pe parcursul lucrului ca de niște sugestii, pentru formele ce urmau a fi configurate ulterior, și dirijam, printr-un act de conștiință, structura compozițională. Figura umană păstra încă mult din datele aparenței. Deși modificată, ea intra în alcătuirea unor compoziții cu tentă narativă, dialogul dintre personaje incitând la țeserea unui subiect anecdotic.

Pe măsura evoluției plastice, manifestată în intenția epurării limbajului, temele alese m-au ghidat către renunțarea la o parte dintre elementele figurative, către simplificarea lor și focalizarea pe anumite componente ale figurii umane. Acest pas a reprezentat trecerea de la un *sistem perceptiv*, fundamentat pe *analiza formală*, la un altul, bazat pe *componenta comunicatională a limbajului plastic* și pe transformarea motivelor figurative în figurație abstractă, convertită în figurile-semn. Latura expresivă a început să prindă contur, urmărind întrepătrunderea dintre figurativ și abstract, grafic și pictural, dar păstrând, ca loc de experiment plastic, sugestia antropomorfă (*Întrupări*).

2.3 Cum se pot exprima vizual universul interior spațial dintre tendința centrică și cea excentrică imaginii. Considerații teoretice

Ceea ce mă interesează, de regulă, atunci când lucrez, este evoluția actului creativ și mai puțin finalitatea estetică a lucrării finite. Aceste momente le percep nu numai a unor realități obiective și subiective, ci și a ceea ce, demararea unei lucrări nu se bazează pe un plan și elaborat. Există o proiecție premeditată a temei mentale, uneori pre-figurată în schițe, dar toate acestea se desfășurază, în care îmi rezerv surpriza neprevăzută pe parcursul evoluției lucrării. Acest mod îmi conferă rate pe suport și, urmând intenția inițială, mă conduc la lucrarea. Totodată, îmi acordă șansa de a evolui stilistică, ceea ce nu înseamnă însă că totul se încheie.

Atât tendința centrică, precum și cea excentrică, sunt psihologia percepției, o constantă universală a omului în raportare la mediu. Așa cum arată Rudolph Arnheim, în *Art and Perception*, „îndreptarea atenției asupra sinelui, fapt ce moare de-a lungul vieții”¹². O dată localizată poziția în spațiu, la fel de naturală, ca acesta să intre în dialog cu mediul său. Dialogul se stabilește prin orientarea către alți centri-indivizi, scopuri, ținte ex-centrice, a celor două poziții conduce spre încercarea de afirmare a existenței, ca mod potențial de direcționare a expresiei plastice, ca sistem de ordonare a spațiului și buirii elementelor compoziționale. Interacțiunea dintre „baza lumii fizice și mentale”¹⁴ și determină în actul și în produsul artistic. Traducerea lor în factori dinamici în câmpul perceptual, vizibil și simțibil.

Echilibrul vizual poate fi înțeles ca o stare de echilibru care ționează în relația dintre elementele configurației și acestora cu cadrul. Definind echilibrul vizual, Rudolph Arnheim menționează că, asemeni unui centru de greutate, care corespunde centrului de echilibru, acesta poate fi determinat printr-un calcul rațional, ca o măsură pe care simțul vederii și simțul mișcării îl percep ca ego-centrică sau auto-centrică și pozițională.

2.3 Cum se pot exprima vizual universul interior și universul exterior prin relația spațială dintre tendința centrică și cea excentrică, reunite în echilibrul dinamic al imaginii. Considerații teoretice

Ceea ce mă interesează, de regulă, atunci când lucrez este, în primul rând, desfășurarea și evoluția actului creativ și mai puțin finalitatea lui. Mă refer aici la aspectul pur estetic al lucrării finite. Aceste momente le percep ca pe niște activități de investigare, nu numai a unor realități obiective și subiective, ci și a unor noi procedee tehnice. De aceea, demararea unei lucrări nu se bazează pe un antedemers, în detaliu structurat și elaborat. Există o proiecție premeditată a temei, mai mult sau mai puțin conturată mental, uneori pre-figurată în schițe, dar toate acestea lasă suficient loc unui proces în desfășurare, în care îmi rezerv surpriza neprevăzutului, a speculării unor accidente ivite pe parcursul evoluției lucrării. Acest mod îmi captează interesul față de cele configurate pe suport și, urmând intenția inițială, mă obligă să fiu într-un dialog permanent cu lucrarea. Totodată, îmi acordă șansa de a evita „maniera” și o anume redundanță stilistică, ceea ce nu înseamnă însă că totul se întâmplă în afara „regulii”.

Atât tendința centrică, precum și cea excentrică reprezintă, conform studiilor de psihologia percepției, o constantă universală a comportamentului uman, de integrare în și raportare la mediu. Așa cum arată Rudolf Arnheim, tendința centrică reprezintă îndreptarea atenției asupra sinelui, fapt ce motivează orice tip de întreprindere umană de-a lungul vieții¹². O dată localizată poziția individului în societate, există tendința, la fel de naturală, ca acesta să intre în dialog cu componentele mediului ce alcătuiesc habitatul său. Dialogul se stabilește prin orientarea dinspre poziția centru-individ spre alți centri-indivizi, scopuri, ținte ex-centrice, aflate dincolo de sine.¹³ Punerea în acord a celor două poziții conduce spre încercarea de stabilire a echilibrului, atât în planul existenței, ca mod potențial de direcționare/scop a/al acțiunii umane, cât și în planul expresiei plastice, ca sistem de ordonare a spațiului compozițional și ca scop al distribuirii elementelor compoziționale. Interacțiunea forțelor interne și externe constituie „baza lumii fizice și mentale”¹⁴ și determină o serie de relații psihologice, ce se reflectă în actul și în produsul artistic. Traducerea lor în limbaj vizual înseamnă prezența unor factori dinamici în câmpul perceptual, vizibili sau ascunși.

Echilibrul vizual poate fi înțeles ca o stare de compensare a forțelor vizuale, ce acționează în relația dintre elementele configurate ale unei imagini, precum și în relația acestora cu cadrul. Definind echilibrul vizual prin analogie cu starea echilibrului fizic, Arnheim menționează că, asemeni unui corp fizic, imaginea posedă un centru de greutate, care corespunde centrului de echilibru perceptiv al compoziției¹⁵. El nu poate fi determinat printr-un calcul rațional, ci rămâne o problemă de apreciere intuitivă, o măsură pe care simțul vederii și simțul artistic o sesizează. Relația dintre poziția ego-centrică sau auto-centrică și pozițiile periferice nu este condiționată, în artă, de

¹² „Din punct de vedere psihologic, tendința centrică reprezintă atitudinea centrată pe sine, care caracterizează viziunea și motivația umană de la începutul vieții și care rămâne un impuls puternic de la un capăt la altul al ei”. Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995, pag. 24.

¹³ „Tendința excentrică reprezintă orice acțiune a centrului primar îndreptată spre un scop exterior, sau mai multe astfel de scopuri și ținte. Centrul primar atrage sau respinge astfel de centri, și centrii externi, la rândul lor, pe cel primar.” Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pag. 25.

¹⁴ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pag. 25.

¹⁵ Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979, pag. 26-54.

caracteristicile intrinseci ale figurilor geometrice, care alcătuiesc, în mod uzual, locul de desfășurare a elementelor plastice. Studii de specialitate au demonstrat, însă, că, în cazul figurilor geometrice regulate, ochiul tinde să caute punctele de echilibru pe traseele structurale ale formelor respective. Astfel, de pildă, în cazul pătratului, centrele principale de echilibru, considerate puncte de repaus, sunt locul de intersecție a diagonalelor și colțurile aflate la capetele acestor diagonale.

Date fiind *forma* și *direcția*, ca elemente ce definesc orice tip de imagine, dincolo de aparența sau obiectul la care se face referință, o analiză a imaginii poate fi redusă la analiza factorilor ce stabilesc coordonatele vizuale ale acestor elemente fundamentale. Deși formele se prezintă ca fiind statice din punct de vedere al reprezentării fizice, câmpul vizual pare animat de o serie de forțe invizibile, care se atrag sau se resping, forțe ce creează osatura nevăzută a compozițiilor. Șarpanta, cum este numită structura compozițională, este alcătuită dintr-o rețea de direcții, ce leagă centrele compoziționale, subordonate ierarhic centrului primar. Aceste centre, numite centre de interes, radiază, prin intermediul unor vectori¹⁶, o energie ce activează optic spațiul dintre două sau mai multe elemente.

Forma geometrică ce definește tendința centrică, într-un mod lipsit de echivoc, este *cercul*. Razele, ce pornesc din centrul geometric al figurii, devin vectori radianți ai configurației. În seria formelor geometrice marcate de centricitate se află și *pătratul*, care are medianele ortogonale egal depărtate de centru și diagonalele egale. Armătura formei prezintă o poziție ortostatică, la intersecția liniilor mediane, și patru poziții dinamice pe axele diagonale. Centrul de interes nu este condiționat, așa cum am menționat deja, de centrul geometric al suprafeței de desfășurare a compoziției, iar echilibrul vizual nu presupune o repartizare simetrică și egală a forțelor. Structura este determinată de existența unor tensiuni direcționate, pe care factorii de *dimensiune*, *formă*, *mărime*, *amplasare*, *culoare*, *valoare* le posedă, caracteristici ce participă totodată și la contracara nodurilor energetice ale câmpului. Starea de echilibru optic poate fi atinsă, așadar, prin implicarea câtorva factori, după cum urmează:

- PONDERE: mult-puțin
- GREUTATE: greu-ușor
- DENSITATE: dens-rar; plin-gol; izolat-aglomerat
- MĂRIME: mare-mic
- POZIȚIE: sus-jos; stânga-dreapta;
- DIRECȚIE: ascendent-descendent; înainte-înapoi
- MIȘCARE: static-dinamic
- VALOARE: închis-deschis
- CULOARE

Problema echilibrului vizual poate fi rezolvată prin acțiunea conjugată a acestor factori. Un centru activat de factorii mărime și valoare, de pildă, poate fi echilibrat printr-o formă caracterizată de poziție și culoare (de exemplu, o pată de gri neutru,

¹⁶ Un vector este o forță „trimisă ca o săgeată într-o anumită direcție”, Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pag. 27.

în cantitate mare, poate fi contrabalansată printr-o cantitate fizică, asupra sistemului de echilibru vizual se poate aplica și că ponderi vizuale importante pot fi echilibrate prin plasarea culoare, valoare etc., la distanțe mai mari față de punctul de interes, determinat de subiect, de conținut și de alte caracteristici, numit de Ethel Puffer „interes intrinsec”.

Atribut simbolic al lumii terestre, pătratul reprezintă, în fașurările compoziționale, prezent fiind în formatul cadrului ordonatoare a unităților figurale. „Pătratul, spune Arnheim, grila gravitațională, utilizează resursele formatelor rectangulare la existența pe această lume”¹⁹. Prin prisma acestei afirmări, interior și ale celui exterior, amplasate în spațiul existenței, ponderea în conceperea unor compoziții în format pătratul tramei compoziționale din șiruri de pătrate suprapuse.

Tendința centrică este exprimată în ciclul de lucrări în care se vede că suport, afirmând ideea antropocentrismului, prin centrul de interes pe coordonatele de bază ale formatului.

Interferența tendințelor centrice și excentrice se vede în Seria conține un număr de opt lucrări, concepute atât în linii unghiuri verticale. Deoarece conținutul acestor lucrări este simetrică, mă voi rezuma aici la analiza imaginii sub aspectul simetriei.

Formatele pătrate reunesc, fiecare, câte o grilă cu linii ortogonale, ce conferă spațiului o structură omogenă, care trează câte un personaj, ce devine un potențial centric, conferă uniformitate câmpului, sub raportul forțelor dinamice anume.

2.4. Despre desen și construcția imaginii

Opțiunea pentru desen? A apărut din convingerea unei exprimări directe, printr-o anume franchețe, desenul este modul cel mai puțin sofisticat de a comunica de a-mi materializa viziunea plastică, de a tatonat lumea: microuniversul și macrouniversul, utilizând procesul de creație ca fiind un proces cu caracter experimental continuu m-a determinat să văd în el un act de cunoaștere, un act de conștiință. Pentru mine

în cantitate mare, poate fi contrabalansată printr-o cantitate mică de oranj). Ca și în fizică, asupra sistemului de echilibru vizual se poate aplica principiul pârghiilor, astfel că ponderi vizuale importante pot fi echilibrate prin plasarea unor cantități reduse de culoare, valoare etc., la distanțe mai mari față de punctul de echilibru¹⁷. Acestor factori li se alătură centrul de interes, determinat de subiect, de complexitatea formei sau de alte caracteristici, numit de Ethel Puffer „interes intrinsec”¹⁸.



Atribut simbolic al lumii terestre, pătratul reprezintă, în creația mea, atât locul desfășurării compoziționale, prezent fiind în formatul cadrului, cât și logica geometrică ordonatoare a unităților figurale. „Pătratul, spune Arnheim, cu servituțile sale față de grila gravitațională, utilizează resursele formatelor rectangulare, de a se raporta ferm la existența pe această lume”¹⁹. Prin prisma acestei afirmații, dimensiunile universului interior și ale celui exterior, amplasate în spațiul existenței umane, și-au găsit corespondența în conceperea unor compoziții în format pătrat și în recurgerea la alcătuirea tramei compoziționale din șiruri de pătrate suprapuse.

Tendința centrică este exprimată în ciclul de lucrări *Portrete*, unde am utilizat pătratul ca suport, afirmând ideea antropocentrismului, prin plasarea figurilor și a centrelor de interes pe coordonatele de bază ale formatului.

Interferența tendințelor centrice și excentrice se regăsește în compozițiile *Enclave*. Seria conține un număr de opt lucrări, concepute atât pe format pătrat, cât și pe dreptunghiuri verticale. Deoarece conținutul acestor lucrări va fi analizat în secțiunea tematică, mă voi rezuma aici la analiza imaginii sub aspectul realizării echilibrului vizual.

Formatele pătrate reunesc, fiecare, câte o grilă cu 36 de pătrate, dispuse într-o rețea ortogonală, ce conferă spațiului o structură omogenă. Fiecare pătrat din rețea încastrează câte un personaj, ce devine un potențial centru de atenție. Structura carteziană conferă uniformitate câmpului, sub raportul forțelor, neevidențiindu-se nici un punct anume.

2.4. Despre desen și construcția imaginii

Opțiunea pentru desen? A apărut din convingerea că desenul îmi oferă posibilitatea unei exprimări directe, printr-o anume franchețe a gestului ce urmărește gândul. Desenul este modul cel mai puțin sofisticat de a comunica, instrumentul cel mai potrivit de a-mi materializa viziunea plastică, de a tatona cele două componente care alcătuiesc lumea: microuniversul și macrouniversul, utilizând un minim de mijloace. Considerarea procesului de creație ca fiind un proces cumulativ al stărilor și rezultatelor unor experimentări continue m-a determinat să văd în actul artistic, în primul rând, o cale de cunoaștere, un act de conștiință. Pentru mine, el se materializează prin desen, care

17 „[...] conform principiilor pârghiei, care se poate aplica și compozițiilor vizuale, greutatea unui element crește în raport cu distanța dintre el și punctul de sprijin.” Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pag. 38.

18 Cf. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pag. 38.

19 Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995, pag. 119: „Nu este vorba de o excludere a spiritualetății subiectului, dar, așa cum echilibrarea centrului pătratului tinde să se realizeze pe seama intersectării coordonatelor lineare, subiectul are posibilitatea elevării temei, definind-o prin intersectarea orizontalei terestre cu verticala eterică.”

îmi servește, pe de-o parte, la desăvârșirea artistică, prin iscodirea, în continuare, a naturii, iar pe de altă parte, la aducerea formelor imaginației în planul realității. Spre desen m-a atras posibilitatea de a concentra, în elemente sumar configurate și puține la număr, exprimarea unui conținut amplu.

În privința tehnicilor, am încercat să aduc, în planul *graficii de șevalet*, unele aspecte ale imaginii, care se obțin, în mod curent, cu ajutorul tehnicilor specifice gravurii în aquaforte sau aquatinta, dar și cu ajutorul tehnicilor picturii, pe care le-am conjugat cu desenul în tuș, cu penița, cu laviurile, cu trasarea ductului cu pensula, cu petele transparente de culoare. În dorința extinderii arealului câmpului compozițional, am reconsiderat dimensiunile suprafeței de lucru și am utilizat suportul de pânză întinsă pe șasiu (suport specific picturii de șevalet). Acest lucru mi-a permis introducerea aspectului monumental în grafică, considerată a fi, în general, un gen abordabil în limite dimensionale reduse. Redimensionarea vine în urma percepției câmpului de expresie ca fiind un mediu auto-cuprinzător, actul execuției devenind o incursiune, la propriu, pe suprafața pânzei.

Deși cunoșteam potențialul expresiv al desenului de contur, la simplificarea mijloacelor de expresie am ajuns, practic, printr-o succesiune de etape, în care am renunțat, treptat, la alte elemente de limbaj, aflate în corelație cu o anume descriere a formei, precum hașura, aservită reprezentării volumului prin efectul de lumină și umbră, conturul de închidere continuă a formei, pata de culoare, menită să susțină raportul formă-fond, precum și celelalte modalități de expresie consacrate. Reducerea vocabularului la evidența unităților gramaticii vizuale, enunțate în individualitatea lor și aflate, în economia compozițională, în relații de juxtapunere și suprapunere, evidențiază o altă fază a evoluției câmpului perceptual. Este vorba de trecerea de la reprezentarea obiectelor în corelație cu spațiul tridimensional, la punerea în evidență a structurii bidimensionale a imaginii, condiționată de desfășurarea pe coordonatele plane ale acesteia: verticala și orizontala. Cele două direcții devin, în seria de lucrări intitulate *Enclave*, elementele tectonice ale organizării compoziționale, prin alcătuirea unei rețele de pătrate, rezultate din intersecția, la distanțe egale, a unor serii de verticale și orizontale.

O altă provocare a fost aceea de a substitui culoarea și capacitatea de inducție emotivă a culorii prin tehnici ale desenului, care să confere lucrărilor o vibrație similară celei care mi se părea că se poate obține, cu mai mare ușurință, prin intermediul culorii. Această convingere este rezultatul observației că ea, culoarea, deține o valoare intrinsecă de stimulare a sensibilității, printr-o putere de seducție perceptivă. În discuțiile la care asistam uneori, în atelierul tatălui meu, criticul de artă Deliu Petroiu obișnuia să afirme: „Desenul este la fel de expresiv ca și culoarea. Chiar când nu cauți în mod special să faci osatura unui tablou, ea se leagă chiar dacă ai pus numai pete de culoare. Pentru că nu există formă fără desen, fără linie. Nu se poate ca forma plastică să nu aibă coerență. Or, coerența este un lucru care vine din intelect și intelectul se exprimă în artă prin linie, prin desen, în timp ce afectul, prin culoare”.²⁰

²⁰ Deliu Petroiu, *Mărturii despre Simion Lucaci*, în albumul *Simion Lucaci*, ediție îngrijită de Adriana Lucaci, Editura Fundația Interart Triade, Timișoara, 2003, pag. 42.

În etapele constituirii imaginii, urmez un traseu la complex. Alegerea variază, ca ordine, într-o manieră determinată, în funcție de tema plastică, de durată și de rii lucrării.

Imaginea vehiculată este cea stratificată. Ea este construită pe trepte ale conștiinței, în care reflectarea realității este integralitate. Absorbția la diferite niveluri de conștiință a rarea activității psihice pe mai multe planuri, în funcție de și inconștient. Desenele mele reprezintă o purtătoare interioare lipsite de consistența unui conținut, în care se este reflectată în configurarea unei imagini, în care forme, încărcată de o fluiditate confuză, nedeclarată, într-un sistem analog, un model posibil al percepției și uitării informației vizuale. Chiar dacă este cel al automatismului, angrenarea lui în compozițională, după definirea unei trame.

Prima etapă are ca punct de pornire o structură compoziției, ce asigură trasarea liniilor directoare, care teză și de proiectare a coordonatelor lucrării, când tema propusă s-a clarificat, parțial. În desenul are funcția de a stabili liniile forță a lucrării. El construiește fundamentul imaginii, trama compozițională răzbate până în ultimele elementele sale constitutive.

Etapă a doua este marcată de pregătirea și țin atâr tehnicilor grafice, cât și picturii. În etapele următoare, care anunță, printr-o nebuloasă, o nouă etapă, există inversări ale ordinii, în care elemente libere, mobile, instabile ca mor

Imaginea se construiește în plan vertical, din reveniri succesive, prin afirmarea de noi elemente prin suprapuneri de entități vizuale decise în tehnica colajului. O viziune adesea fragmentară. Figurile, fie ele personaje sau portrete, difuze sau se asociază cu planuri geometrice cu accente punctuale. Alăturarea liniilor și crărilor fiind tratate într-o dominantă de neutralitate în care se situează repr

Tehnicile grafice îmi oferă posibilitatea de a că mijloacele influențează, la rândul

În etapele constituirii imaginii, urmez un traseu coerent, ce evoluează de la simplu la complex. Alegerea variază, ca ordine, între o configurare liberă și o formulă riguros determinată, în funcție de tema plastică, de dispoziția interioară și de durata elaborării lucrării.

Imaginea vehiculată este cea *stratificată*. Ea relevă (și poate fi asemănată cu) acele trepte ale conștiinței, în care reflectarea realității exterioare suferă diferite grade de integralitate. Absorbția la diferite niveluri de conștiință este condiționată de structurarea activității psihice pe mai multe planuri de profunzime: conștient, subconștient și inconștient. Desenele mele reprezintă o punere în formă a acelor fenomene ale vieții interioare lipsite de consistența unui conținut obiectual. Imaterialitatea acestor procese este reflectată în configurarea unei imagini *mobile*, *nefixată* în conturul unei singure forme, încărcată de o *fluiditate* confuză, nedefinită. În etapele alcătuirii ei, refac, printr-un sistem analog, un model posibil al percepției, selectării, conștientizării, memorării și uitării informației vizuale. Chiar dacă unul din procedeele la care recurg adesea este cel al automatismului, angrenarea lui în joc are loc după o prealabilă direcționare compozițională, după definirea unei trame de ghidaj.

Prima etapă are ca punct de pornire o structurare logică, uneori geometrică, a compoziției, ce asigură trasarea liniilor directe ale ansamblului. Este momentul de sinteză și de proiectare a coordonatelor lucrării. O etapă rațională, la care apelez atunci când tema propusă s-a clarificat, parțial, într-o fază anterioară lucrării finale. Aici, desenul are funcția de a stabili liniile forță ale compoziției și de a le orienta în câmpul lucrării. El construiește fundamentul imaginii, fără a se destăinui privirii. Doar uneori trama compozițională răzbate până în ultimul strat al lucrării, înscriindu-se printre elementele sale constitutive.

Etapa a doua este marcată de pregătirea suprafețelor de lucru, prin procedee ce aparțin atât tehnicilor grafice, cât și picturii. Este o etapă de degajare a unor pulsuni interioare, care anunță, printr-o nebuloasă, centrele vitale ale compoziției. Între prima și a doua etapă, există inversări ale ordinii, în sensul preluării funcției coordinative de către elemente libere, mobile, instabile ca morfologie, plasate în spațiul compozițional.

Imaginea se construiește în plan vertical, printr-un proces de stratificare, alcătuit din reveniri succesive, prin afirmarea desenului și destrămarea lui sub tente picturale, prin suprapuneri de entități vizuale decalate ori prin asamblări de suprafețe realizate în tehnica colajului. O viziune adesea fragmentată, asemeni percepției parțiale și fugare. Figurile, fie ele personaje sau portrete imaginare, apar și dispar în mase de griuri difuze sau se asociază cu planuri geometrice de culoare, care pigmentează compoziția cu accente punctuale. Alăturarea linie-pată creează elementul de contrast factual, lucrările fiind tratate într-o dominantă de neutralitate tonală, pe care o asociez fondului de neutralitate în care se situează reprezentările, al căror corespondent real nu există.

Tehnicile grafice îmi oferă posibilitatea diversificării formelor de expresie, dat fiind că mijloacele influențează, la rândul lor, caracteristicile expresive ale imaginii. „Me-

diul este mesajul", spune McLuhan²¹, referindu-se, cu precădere, la mediul electronic al contemporaneității. Dar afirmația lui se susține luând în discuție orice tip de mediu, înțeles ca mijloc de expresie și de comunicare. Orice schimbare practică dincolo de limitele acreditării tradiționale devine un stimul vizual nou, cu potențial de originalitate. Apelez, uneori, în lucrările mele, la o anume redundanță, atunci când propunerile vizuale conțin trimiteri simbolice, considerând necesară păstrarea imaginii între parametrii comprehensibilității, pentru ca mesajul să poată fi receptat corespunzător.

3. DESENUL CA MIJLOC DE COMUNICARE

3.1. Despre tematică

Din aceste gânduri s-au concretizat câteva teme și trasee plastice, pe care le-am urmat.

Prima temă am numit-o *Mecanisme*. Apoi am reunit, sub un titlu generic – *Povești despre cotidian* –, mai multe subteme: *Meditații*, *Enclave*, *Portret*, *Auto-grafii*, *Alter-ego*, *Dincolo de mine*, *Întrupări*. Fiecare dintre acestea problematizează un anume moment existențial.

Recursul la psihanaliză m-a condus, temporar, spre reprezentările simbolice, spre vizualizarea unor forme *echivoce*, echivalente morfologice *ambigue* ale unor *mitologii personale*, ce constituie o arhivă a memoriei. Despre caracterul vibrant al paradoxului și al ambiguității Jung afirmă: „Paradoxul, oricât de straniu ar părea acest lucru, este unul din bunurile noastre spirituale supreme, în timp ce uniformitatea de semnificații este semnul unei slăbiciuni. [...] Ceea ce e fără ambiguitate, fără contradicție, nu sesizează decât un aspect al lucrurilor și este, în consecință, inapt să exprime in-sizabilul și indicibilul.”²² Așadar, fondul intim nu își găsește o formă de obiectualizare constrânsă de realismul formelor existente, alegerea semnului echivoc, duplicitar, contribuind la redarea fluxului unui mecanism interior, incert. Semnul este, deci, apt să codifice, în expresie grafică, esența comunicării. Evoluția tematică poate fi asociată evoluției antropomorfe a figurației, elementul uman suferind o transformare, de la

²¹ Marshall McLuhan, *Mass-media sau mediul invizibil*, Editura Nemira, București, 1997, pag. 17.

²² Cf. Anca Oroveanu, *op. cit.*, pag. 318.



Adriana Lucaciu - *Ipostaze*

stadiul de relativizare interpretativă și recodificare a identității formale, cu referințe anatomice și morfologice în semnul grafic. În definirea în fața unor soluții plastice inedite. Atunci comunicării existențialiste a lui Käthe Kolmar²³, fiind indici ce orientează, într-o direcție, prezente în lucrările mele, spre comunicarea

3.2. Desenul ilustrativ-comunicativ

3.2.1. Expresia grafică între desen și cul

Definirea profilului stilistic a început cu desenul, în care imaginea este impregnată de semnificații arbitrare a obiectelor și personajelor. Sunt figurative ale desenului perceptiv analitic, simbolice și subtext ironic. Acestea se referă la figurative ale subiectului, care permit comunicarea. Raportul desen-culoare este supus unei transformări în masă ale suprafețelor și, deopotrivă, a culorilor. Desenul, la rândul său, în prezența prin reverberație, efectul vibrat al liniilor grafice tradiționale (tuș, peniță, băț) și culorilor colorate, acuarelă), uneori asociate cu linii te (desenul linear, hașurarea, dripping). În straturi transparente de laviu și culorilor ș.a.) a avut ca scop îmbogățirea primat. Totodată, am avut în vedere că desenul a devenit o preocupare constantă în lucrările restrânsă, în care dominante sunt reprezentările din aceste lucrări, tendințele ulterioare, care apar în câteva direcții de bază, ce viz

- 1) simplificarea vocabularului plastic
- 2) prelucrarea și reducția morfologică a acestuia (în speță poezia)
- 3) dobândirea statutului de semn grafic în sintaxa compozițională
- 4) înzestrarea culorii cu conotații

stadiul de relativizare interpretativă și recognoscibilă a figurii umane, spre o pierdere a identității formale, cu referințe anatomice sumare, evoluție finalizată cu închiderea morfologică în semnul grafic. În definirea compozițiilor, primează jocul imaginației în fața unor soluții plastice inedite. Atingerile cu grafica lui Vasile Kazar și cu sensul comunicării existențialiste a lui Käthe Kollwitz au fost semnalate de critica de specialitate²³, fiind indici ce orientează, într-o oarecare măsură, interpretarea tendințelor, prezente în lucrările mele, spre comunicarea de tip expresionist.

3.2. Desenul ilustrativ-comunicativ

3.2.1. Expresia grafică între desen și culoare

Definirea profilului stilistic a început cu recursul la desenul de tip ilustrativ-simbolic, în care imaginea este impregnată de elementele graficii figurative, prin descrierea arbitrară a obiectelor și personajelor. Structura grafică păstrează caracteristicile configurative ale desenului perceptiv analitic, asociat unei ideții metaforice, cu conotații simbolice și subtext ironic. Acestea se regăsesc în relațiile stabilite între componentele figurative ale subiectului, care permit citirea și interpretarea imaginii în termeni narativi. Raportul desen-culoare este supus interferențelor, culoarea servind delimitărilor în masă ale suprafețelor și, deopotrivă, obținerii unor linii modulate, trasate cu pensula. Desenul, la rândul său, în prezența liniei, însoțește ritmul cromatic și multiplică, prin reverberație, efectul vibrat al liniei colorate. Utilizarea complementară a tehnicilor grafice tradiționale (tuș, peniță, băț) și a picturii în culori de apă (acril, tempera, tușuri colorate, acuarelă), uneori asociate colajului, precum și a procedeele tehnice conjugate (desenul linear, hașurarea, dripping-ul, trasarea liberă și geometrică, suprapunerile în straturi transparente de laviu și culoare, tratarea opacă, decupajele cu ajutorul măștilor ș.a.) a avut ca scop îmbogățirea vocabularului plastic, uneori poate prea dens exprimat. Totodată, am avut în vedere obținerea unei stratificări a imaginii, intenție care a devenit o preocupare constantă în căutările mele. Paleta cromatică se reduce la o arie restrânsă, în care dominante sunt roșul, sepia, albastrul și negrul. Se prefigurează, în aceste lucrări, tendințele ulterioare, prin descompunerea acestui amalgam de preocupări în câteva direcții de bază, ce vizează atât expresia plastică precum și conținutul:

- 1) simplificarea vocabularului plastic;
- 2) prelucrarea și reducă morfologică a figurii umane și a unor părți anatomice ale acesteia (în speță portretul), până la stadiul de semn grafic;
- 3) dobândirea statutului de semn a elementelor grafice de limbaj, prin integrarea lor în sintaxa compozițională;
- 4) înzestrarea culorii cu conotații simbolice.

23 Ioan Iovan, *Stil și expresivitate*, Editura Hestia, Timișoara, 1997, pag. 136: „Adriana Lucăciu prezintă o identitate stilistică definită, posibil de perceput între expresia grafică a lui Vasile Kazar și caracterul comunicării din lucrările realizate de Käthe Kollwitz”.



Zodiac

În seria de lucrări intitulate *Zodiac* (1992), tema este cea a evadării dintr-o lume apocaliptică. Un simbol zoomorf – homarul –, scos din mediul acvatic, invadează cadrul compozițional. Universul uman este prezent prin sugerarea unui habitat (case, acoperișuri, ferestre), absorbit de cleștii acestui crustaceu (*Zodiac I*). Un biciclist scapă de sub amenințare. Ambiguitatea mesajului este conferită de ținuta personajului, reprezentat în echipament sportiv, care iese dintr-o competiție duală *eu-mediul* și se îndreaptă către o cursă individuală, *eu-sine*. În lucrarea *Zodiac II*, elementele de arhitectură sunt înlocuite cu personaje îmbrăcate „la costum și cravată”, postate în fața unor calculatoare. Individul se raportează la o lume tehnocrată, opresivă prin stereotipia ei. În compoziția *Cursa*, un personaj hibrid (cu trunchi de om și picioare de homar) marchează linia de sosire a unui biciclist, care vine dintr-un loc atemporal, dintr-un spațiu nedefinit, exterior, și intră într-un spațiu interior, cel al prezentului. Intrarea se face printr-un arc organic, marcat cu inscripții și cifre, însemne ale unei lumi familiare regăsite. Raportul interior-exterior este un indiciu al raportului dual introvertire-extrovertire. Cu referire la această serie de lucrări, Ioan Iovan scria: „Figura umană începe să se definitiveze, o dată fiind limpezită opțiunea expresionistă și precizându-se sensurile comunicării. Apar tensiunile în expresie și accentele dramatice ale modului de adresare. [...] Omul, privit din ce în ce mai aproape, prilejuiește demersului artistic o ipostaziere specială, ca prezență și ca relaționare în spațiu, specială pentru că este că-

utat și produs un anumit efect dinaintea
este realizată în tehnici ale graficii de
subordonat reprezentării, fără ca ele
particular. Accentele de roșu sau albe
de negru sau brun, având rol de semn
rială a configurării, astfel încât să cre
și tipul de reprezentare.

3.2.2. Expresia desenului între grafi

Exprimarea prin desen și culoare
ții, clar formulate de Wölfflin, între
vorba – spune Wölfflin – de două c
ce privește gustul, cât și interesul
capabilă să redea o imagine deplin

Dacă Wölfflin își îndreaptă aten
vizibil), enunțând acest principiu,
tare, indiferent de referentul care
realității palpabile, cât și pe cel in
referirile la caracteristicile celor d
tică din domeniul vizual: „A vede
lor trebuie căutate în primul rân
lor –, astfel încât ochiul este con
prin tatonări succesive. Viziune
retrage de la margini, conturur
virii, iar obiectele apar ca niște
impresie.”²⁴

Retragerea din lumea reali
se limitează strict la „reprezen
obiective, cum afirmă Wölfflin
grafice, se substituie și repreze
de susținere directă a discursu

Vorbind despre linear, Wölff
tic, care conferă o valoare tactil
conformitatea repartizării lun
terul tactil poate surveni, însă
tată din modelarea desenului
perceapă sugestia spațializări

În cele ce urmează, mă voi
tat de jocul de linii, care ger



te cea a evadării dintr-o lume
mediul acvatic, invadează ca-
sugerarea unui habitat (case,
eu (*Zodiac I*). Un biciclist sca-
ferită de ținuta personajului,
mpetție duală *eu-mediu* și se
diac II, elementele de arhitec-
travată”, postate în fața unor
tă, opresivă prin stereotipia
de om și picioare de homar)
-un loc atemporal, dintr-un
el al prezentului. Intrarea se
mne ale unei lumi familiare
ortului dual introvertire-ex-
n scria: „Figura umană în-
resionistă și precizându-se
tele dramatice ale modului
juiește demersului artistic
specială pentru că este că-

utat și produs un anume efect dinainte vizat de nivelele comunicării.”²⁴ Întreaga serie este realizată în tehnici ale graficii de șevalet (tuș, baiț, acril), pe hârtie. Desenul este subordonat reprezentării, fără ca elementele de limbaj să se individualizeze în mod particular. Accentele de roșu sau albastru vin să suprimе uniformitatea monocromiei de negru sau brun, având rol de semnal. În aceste lucrări, am urmărit o coerență materială a configurării, astfel încât să creez o legătură compatibilă între alegoria fantastică și tipul de reprezentare.

3.2.2. Expresia desenului între grafic și pictural

Exprimarea prin desen și culoare nu se poate manifesta în absența unei distincții, clar formulate de Wölfflin, între caracterul grafic și cel pictural al desenului: „Este vorba – spune Wölfflin – de două concepții despre lume, diferit orientate, atât în ceea ce privește gustul, cât și interesul pentru realitatea înconjurătoare, fiecare dintre ele capabilă să redea o imagine deplină a universului vizibil.”²⁵

Dacă Wölfflin își îndreaptă atenția asupra realității perceptibile (asupra universului vizibil), enunțând acest principiu, eu l-aș extinde asupra tuturor formelor de reprezentare, indiferent de referentul care le determină, înglobând atât universul exterior, al realității palpabile, cât și pe cel interior, imaginar. Să reținem din expunerea autorului referirile la caracteristicile celor două stiluri, aplicabile la orice tip de manifestare artistică din domeniul vizual: „A vedea linear înseamnă deci că sensul și frumusețea lucrurilor trebuie căutate în primul rând în contur – formele interioare își au și ele conturul lor –, astfel încât ochiul este condus de-a lungul marginilor și îndemnat să le perceapă prin tatonări succesive. Viziunea prin mase, în schimb, are loc atunci când atenția se retrage de la margini, contururile devenind mai mult sau mai puțin indiferente privirii, iar obiectele apar ca niște pete, care constituie elementul primar generator de impresie.”²⁶

Retragerea din lumea realității vizibile mă determină să afirm că stilul linear nu se limitează strict la „reprezentarea existentului”, care intră sub incidența preciziei obiective, cum afirmă Wölfflin. Stilistica lineară, ca o componentă de bază a expresiei grafice, se substituie și reprezentării subiective, fiind unul dintre argumentele plastice de susținere directă a discursului subiectiv.

Vorbind despre linear, Wölfflin face trimitere la corporalitatea obiectelor redată plastic, care conferă o valoare tactilă desenului, prin acuratețea vizuală a reprezentării și prin conformitatea repartizării luminii și a umbrei cu aparența realității referențiale. Caracterul tactil poate surveni, însă, într-un desen, nu numai prin redarea volumetrică, rezultată din modelarea desenului pe formă, ci și prin modularea liniei, care obligă ochiul să perceapă sugestia spațializării elementelor reprezentate, fie ele figurative sau nu.

În cele ce urmează, mă voi referi la caracterul grafic-linear al lucrărilor mele, alimentat de jocul de linii, care generează conturul, când ferm, când instabil, alterat uneori

24 Ioan Iovan, *op. cit.*, pag. 137.

25 Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1968, pag. 33.

26 Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, pag. 33.

de interferența maselor picturale. De asemenea, referirea la pictural o voi face prin sustragerea acestei caracteristici de la determinismul obiectual și prin proiectarea ei în sfera informalului.

Mecanisme

O a doua temă este cea a *Mecanismelor* (1992-1993). Ea relevă aceeași polaritate interior-exterior, exprimată prin inserarea în desene a formelor tehnice, alături de elemente geometrice și de modele umane. Această idee este formulată plastic prin contopirea dintre grafic și pictural, imagistica la care am recurs fiind una de natură fictiv-illustrativă și reunind, în consecință, atât elemente ce aparțin realului, cât și elemente din sfera imaginarului.

O serie de trei compoziții punctează începutul acestui ciclu mai amplu. *Echilibru instabil* este prima dintre ele. Pe un pedestal de apă, trei personaje suprapuse susțin un conglomerat format din alte personaje, fragmente de case, jucării, elemente informale. Personajele „de susținere” formează, prin dispoziția lor, un triunghi instabil, orientat cu baza în sus și vârful în jos. Un personaj feminin, într-o atitudine de crucificare, delimitează, prin alonja brațelor, latura superioară a triunghiului. El susține, pe încheietura mâinii, piciorul unui alt personaj, angrenat în mulțimea elementelor suspendate, care alcătuiesc, compozițional, un alt triunghi. Titlul sugerează intenția creării unui joc, prin căutarea punctelor de echilibru pozițional. Privitorul este chemat să descopere, printre elementele grafice amalgamate ale triunghiului superior, elemente figurative articulate în forme concrete.

Cu această compoziție, preocuparea mea pentru epurarea limbajului a început să se facă simțită. Linia *scrie și descrie* forma, printr-un gest cursiv, se multiplică într-o textură cu intervale variabile, pentru ca, apoi, să configureze din nou. O dinamică descendentă este creată, prin colarea unei hârtii albastre, ruptă neregulat, ce traversează, de la dreapta la stânga, registrul superior al compoziției. Intervențiile în pată sunt sumare și au, între elementele grafice, doar un rol coagulant.

Arhetipuri este o compoziție în care ambiguitatea formelor e întreținută de imagini pluri-reprezentationale. Pe un traseu linear ascendent, am reunit forme ce aparțin unui fond ancestral (figuri similare sculpturilor neolitice) și forme ale unui „patrimoniu” industrial. În intervalul median, o figură echivocă provoacă percepția la o citire duplicitară: a unui profil și a unui tors de femeie. Dialogul dintre vechi și nou contrariază și indică o posibilă interpretare a formelor. Ele amintesc de corpurile unui combinat chimic, care devin arhetipuri ale vieții moderne. Între trecut și prezent se situează figura umană, participant și martor al unor mituri consacrate și al altora, în formare. Prin linia de forță diagonală, figura trimite către o fereastră în arc, care-i răspunde, prin similaritatea forme și acromatism, semnificând o indeterminare, dorința de ieșire dintr-un perimetru condiționat temporal. În această lucrare, am optat pentru linie și pată, rezolvând, plastic, cu un desen de contur, „piesele pion” ale compoziției

și, prin culoare, în gamă redusă de verde-albăstru a elementelor principale.

Compoziția *Pudoare* ilustrează atitudinea a două ipostazieri. Una dintre ele este cea a nudității ritual de curtoazie. Compoziția este repartizată de drepte ortogonale. Am introdus în această compoziție prin extensia dimensiunilor liniilor de structuri active ale ariei figurale.

Problema investirii limbajului cu semnificație compozițională, realizată în tehnică mixtă, pe hârtie lor. Le-am realizat în game mono- și bicolore care amprentarea diferitelor obiecte pe suprafața pulverizării laviului, trasarea lineară, pensarea lăsată ca imaginația să fie stimulată de accidente pe care le-am dirijat apoi spre formularea unei soluții pentru a evita o recurență stilistică.

Mă voi referi la două dintre aceste compoziții, fluid, acvatic, aflat în opoziție cu un fragment asistă la deversarea unei mase lichide prin care se generează legătura dintre mediul interior și exterior. ecran transparent, este angrenat în conglomerat



referirea la pictural o voi face prin
mul obiectual și prin proiectarea ei

1993). Ea relevă aceeași polaritate
e a formelor tehnice, alături de ele-
e este formulată plastic prin con-
n recurs fiind una de natură fictiv-
e aparțin realului, cât și elemente

cestui ciclu mai amplu. *Echilibru*
, trei personaje suprapuse susțin
e de case, jucării, elemente infor-
poziția lor, un triunghi instabil,
feminin, într-o atitudine de cru-
rioară a triunghiului. El susține,
grenat în mulțimea elementelor
unghi. Titlul sugerează intenția
pozițional. Privitorul este chemat
e triunghiului superior, elemen-

urarea limbajului a început să
est cursiv, se multiplică într-o
reze din nou. O dinamică des-
uptă neregulat, ce traversează,
iei. Intervențiile în pată sunt
lant.

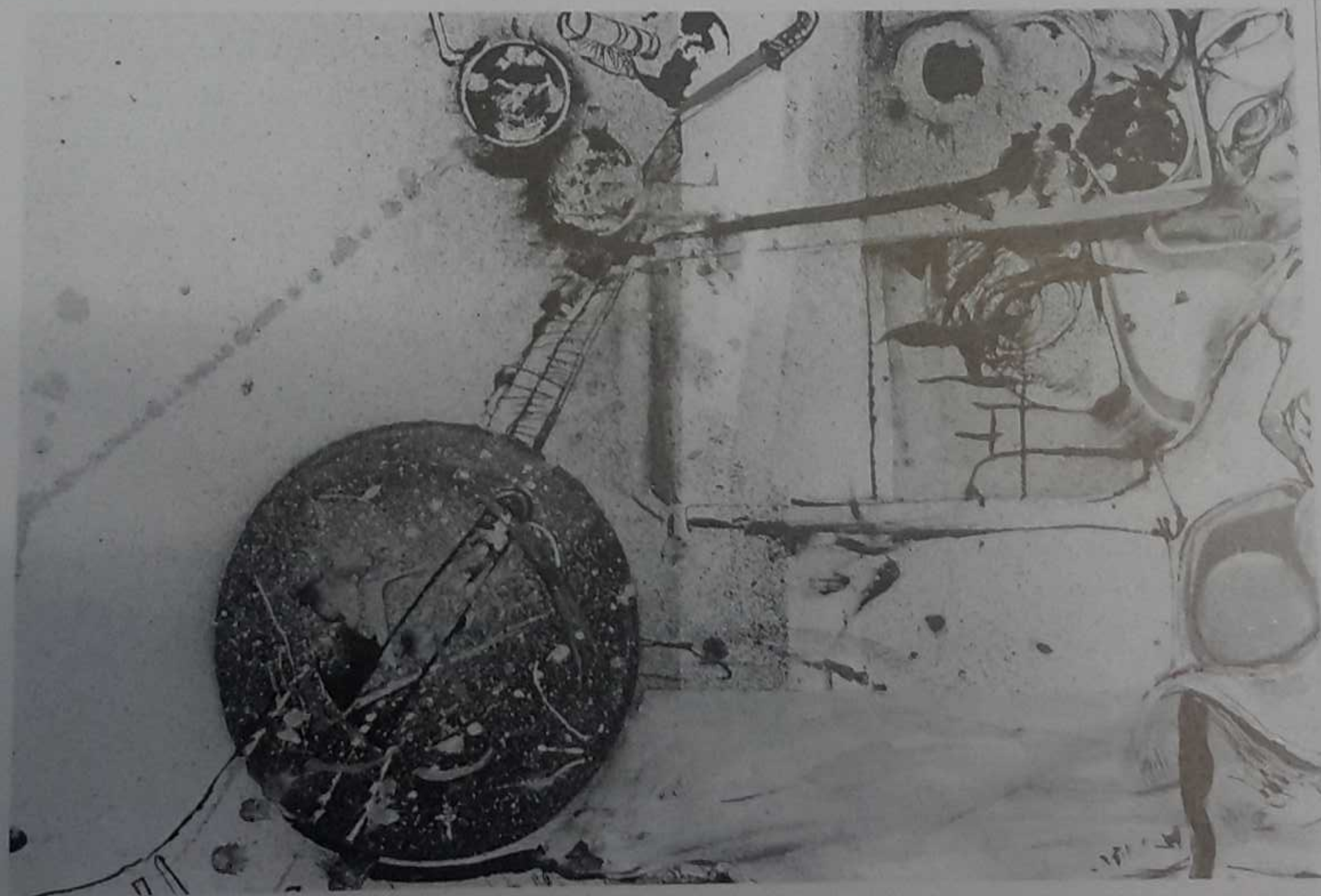
nelor e întreținută de imagini
am reunit forme ce aparțin
) și forme ale unui „patrimo-
provoacă percepția la o citire
gul dintre vechi și nou con-
amintesc de corpurile unui
e. Între trecut și prezent se
uri consacrate și al altora, în
o fereastră în arc, care-i răs-
nd o indeterminare, dorința
stă lucrare, am optat pentru
esele pion” ale compoziției

și, prin culoare, în gamă redusă de verde-albastru, câmpul de neutralitate și proiecție a elementelor principale.

Compoziția *Pudoare* ilustrează atitudinea sentimentului de pudoare, făcând apel la două ipostazieri. Una dintre ele este cea a nudității, iar cealaltă este cea a inițierii unui ritual de curtoazie. Compoziția este repartizată pe două registre, după o configurație de drepte ortogonale. Am introdus în această lucrare primele elemente geometrice, prin extensia dimensiunilor liniilor de structură și transformarea lor în componente active ale ariei figurale.

Problema investirii limbajului cu semnificații proprii mi-am propus-o în alte câteva compoziții, realizate în tehnică mixtă, pe hârtie, în cadrul aceleiași teme a *Mecanismelor*. Le-am realizat în game mono- și bicolore și am utilizat diferite tehnici grafice, între care amprentarea diferitelor obiecte pe suprafața de hârtie, stropirea (dripping-ul) și pulverizarea laviului, trasarea lineară, pensularea, hașurarea ș.a. În aceste lucrări, am lăsat ca imaginația să fie stimulată de accidente apărute prin procedeele menționate, pe care le-am dirijat apoi spre formularea unor sintaxe plastice. Am recurs la această soluție pentru a evita o recurență stilistică ce se prefigura.

Mă voi referi la două dintre aceste compoziții. *Univers interior* propune un mediu fluid, acvatic, aflat în opoziție cu un fragment de mecanisme. Un personaj feminin asistă la deversarea unei mase lichide printr-o tubulatură organică. Acest detaliu sugerează legătura dintre mediul interior și cel exterior. Personajul, situat dincolo de un ecran transparent, este angrenat în conglomeratul tehnic și urmărește pasiv imersi-



Adriana Lucaciu - *Univers interior* (detaliu)

unea fluidului în spațiul de dincolo de el. Raportul organic-tehnic sugerează relația dintre universul irațional și cel rațional.

În *Trecător prin copilărie*, compoziție în două variante, continui demersul ilustrației fictive. În prima variantă, un bărbat ține în mână dreaptă o sârmă, iar în cea stângă o sămânță care încolțește. Pe sârmă, o fetiță se joacă cu un zmeu. În mișcare, ea tinde să se înalțe și să iasă dintr-o lume apăsătoare, marcată din nou de *mecanisme* și de jocul „de-a viața” al adulților. Același subiect, într-o altă ipostază compozițională, în a doua variantă. Aici personajul masculin are în mână un glob de sticlă, simbol al meditației și al înțelepciunii. Câțiva nori și o bicicletă, o parașută-balon sugerează dorința de zbor. La nivelul solului, se deschide o fereastră tripartită, prin care se întrezărește orizontul, deasupra unei mări albastre, semn al nemărginirii, al infinitului și al libertății meditative. Soluțiile tehnice urmăresc asocierea transparențelor, obținute din laviu și acuarelă, cu suprafețe amprentate cu tuș, și fixarea formelor prin desenul în peniță. Linia unește diferitele urme obținute aleatoriu pe hârtie, acțiune ce adună, în imagini coerente vizual, suprafețe neomogene sub aspect morfologic.



Adriana Lucaciu - *Trecător prin copilărie*

Orientarea desenului spre factura expresivă. *Desen I, II, III, Dinamică*. Formele se etalează în spațiul, și pun în valoare planeitatea suprafețelor. Problema determinării cadrului asupra structurii suport este triunghiul echilateral. Este însoțit de intervenții decorative de caracter geometric lineare. În *Desen I*, elementele („tăcerii”) sunt dispuse conform direcțiilor personajelor și spațiul lor conferă un ritm organizat pe registre.

Desen II este construit pe ritmicitatea cromatică, animă câmpul reprezentational, subiectiv. Schema compozițională se desfășoară pe două registre paralele. Interacțiunea dintre urmele pensulei și contribuie la efectul de mai multe planuri.

Organizarea în spirală a componentelor, contrast, severitatea formei suport. Personajul este mică prin înălțime, orientată dinspre dreapta. Compoziția este concepută fragmentar, ca delimitări ale aplaturilor de culoare. Cromatica are conotații simbolice: roșul, lumea paradisiacă și instrăinarea. Prin structura a spațiului plastic. Decupajul este procesul intenționat de a focaliza atenția în timp și spațiu. Vocabularul plastic utilizează elemente de un desen de ficțiune. Linia am folosit-o descriptivă de contur și hașură și, totuși,

3.3. Desenul comunicativ - autor

3.3.1. Expresia elementelor figurative

Cooptarea crescândă, în câmpul comunicativ, minuat și anulat, treptat, caracterul a creat premisele dezvoltării compoziției. Exploatarea limbajului grafic în dialog - exponent al comunicării - este trăsătură modul al expresiei plastice, urmând ca comunicativ-nonfigurativ s-a dezvoltat în p

Raportul organic-tehnic sugerează relația

două variante, continui demersul ilustrației
mâna dreaptă o sârmă, iar în cea stângă o
e joacă cu un zmeu. În mișcare, ea tinde să
marcată din nou de *mecanisme* și de jocul
o altă ipostază compozițională, în a doua
un glob de sticlă, simbol al meditației,
a, o parașută-balon sugerează dorința de
a tripartită, prin care se întrezărește ori-
nemărginirii, al infinitului și al libertății
rea transparentelor, obținute din laviu și
fixarea formelor prin desenul în peniță.
u pe hârtie, acțiune ce adună, în imagini
ect morfologic.



Adriana Lucaciu - Trecător prin copilărie

Orientarea desenului spre factura expresionistă am realizat-o în lucrările *Păcatul*, *Desen I, II, III*, *Dinamică*. Formele se etalează la suprafață, ignorând adâncimea spațiului, și pun în valoare planeitatea suprafeței. În compozițiile *Desen I, II, III*, am abordat problema determinării cadrului asupra structurii compoziționale. Forma de bază a suprafeței suport este triunghiul echilateral. Raportul desenului linear cu cel pictural este însoțit de intervenții decorative de culoare, ce se înscriu, de asemenea, în registrul geometriei lineare. În *Desen I*, elementele figurative (personaje așezate la „masa tăcerii”) sunt dispuse conform direcțiilor indicate de laturile triunghiului. Alternanța personajelor și spațierea lor conferă un ritm interior acestui tip de compoziție, organizată pe registre.

Desen II este construit pe ritmicitatea creată de utilizarea unor semne gestuale, care animă câmpul reprezentational, subiectul constituindu-l o trupă de instrumentiști. Schema compozițională se desfășoară pe orizontală și este orientată de la stânga la dreapta, pe două registre paralele. Intervențiile gestuale de accent roșu lasă vizibilă urma pensulei și contribuie la efectul de spațializare, efect obținut prin suprapunerea mai multor planuri.

Organizarea în spirală a componentelor figurative din *Desen III* potențează, prin contrast, severitatea formei suport. Personajele construiesc o structură embrionară, dinamică prin înlanțuire, orientată dinspre laturile triunghiului spre centrul compoziției. Compoziția este concepută fragmentar, din nou pe niveluri orizontale. Formele geometrice, ca delimitări ale aplaturilor de culoare, sunt utilizate și în lucrarea *Păcatul*. Aici cromatica are conotații simbolice: roșul denotă pasiunea, dorința, iar negrul, ruptura de lumea paradisiacă și înstrăinarea. Prin suprapunerea planurilor, am urmărit o reducere a spațiului plastic. Decupajul este procedeul prin care am individualizat suprafețele, cu intenția de a focaliza atenția în timpi succesivi, spre o lectură a semnificației fiecăruia în parte. Vocabularul plastic utilizează elemente ale triadei grafic-pictural-decorativ, într-un desen de ficțiune. Linia am folosit-o în expresie liberă și geometrică, drept unitate descriptivă de contur și hașură și, totodată, drept unitate texturală gradată.

3.3. Desenul comunicativ – autoreflexiv

3.3.1. Expresia elementelor figurative și nonfigurative

Cooptarea crescândă, în câmpul compozițional, a elementelor nonfigurative a diminuat și anulat, treptat, caracterul narativ al subiectelor. Sondarea fondului intim a creat premisele dezvoltării componente expresive a desenului. Accentul cade pe exploatarea limbajului grafic în dialogul dintre figurativ și nonfigurativ. Figura umană – exponent al comunicării – este trecută prin filtre de prelucrare stilistică și devine modul al expresiei plastice, urmând principii asociative sau disjunctive. Raportul figurativ-nonfigurativ s-a dezvoltat în paralel cu raportul dintre desenul liber și cel angajat

structural, în sensul elaborării unui discurs grafic de expresie, coroborat cu o rigoare geometrică. Căutarea forței expresive a semnelor grafice, prin utilizarea tehnicilor de imprimare-amprentare, de pulverizare, de trasare liberă sau controlată, accentuează intenția eliberării gestului de servilismul realității.

Povești despre cotidian

Generic, tema tratează, atât din punct de vedere al subiectului, cât și al temei plastice, probleme legate de comunicare. Am inițiat, o dată cu ea, studiul câtorva probleme plastice:

- 1) evidențierea dialogului dintre caracterul linear și cel pictural al limbajului plastic și imprimarea unui caracter *picto-grafic* lucrărilor;
- 2) serializarea compozițiilor;
- 3) transferul tehnicilor specifice graficii de șevalet de pe suport de hârtie pe suport textil;
- 4) obținerea calităților grafice de expresie prin procedee și tehnici care nu aparțin direct graficii;
- 5) introducerea semnelor grafice, ca unități personalizate, în comunicarea vizuală;
- 6) stabilirea raportului dintre expresiv și impresiv, prin abordarea desenului, ca expresie, și a elementelor adiționale, ca impresie (cromatică, pensulație, suprafețe suport), enunțate în relația formă-fond;
- 7) ieșirea din formatul uzual al graficii și abordarea suprafețelor de mai mari dimensiuni.

Am subsumat acestui ciclu câteva sub-teme, la care mă voi referi în cele ce urmează.

Tema de tranziție, între desenele de tip analitic perceptiv și cele fictiv-ilustrative, am intitulat-o *Meditații* (1995). Cu lucrările din această serie au început preocupările pentru afirmarea potențialului grafic și sintetic al desenului. Am renunțat la compozițiile narative și am ales un singur element ca suport imagistic. Câte un personaj, în postură de contemplare și/sau meditație, este pus în relație cu o formă rectangulară (pătrat sau dreptunghi). Figurile sunt lipsite de corporalitate, dat fiind că am intenționat să sugerez transcendența și imaterialul unor personaje spiritualizate. Reprezentarea grafică este susținută de linia modulată, organică, contrapusă rigorii geometrice, perimetru în care se întrețes puncte și linii. E vorba de o textură ce preia efectele texturii xilografate și care rezultă din suprapuneri de straturi lineare, trasate în tuș sau culoare (roșu, negru, alb). Comunicarea pe verticală, într-o posibilă comuniune spirituală cu divinitatea, este realizată prin prezența unor linii ascensionale, ce deschid imaginea în partea de sus. Desenul aerat al figurii se intersectează cu dreptunghiul sau careul, plasate în zona viscerală, opoziție ce semnifică dihotomia spirit-materie. Ea se regăsește și în tipologia figurilor, greoaie, redată cu o anumită robustețe, dar care degajă acea stare de transpoziție.

Adriana Lucaciu - *Meditație 1*



3.3.2. *Expresia rațional-senzitiv-intuitiv* *Enclave*

Rămânând în cadrul binomului univers-problema comunicării interumane în viața au modificat relațiile de comunicare. Incarcerarea individului într-o lume senzitivă comunicativă - al deschiderii spațiului vecinătății imediată.

Vizualizarea acestei idei m-a condus la o bazată pe structuri repetitive, în care se desfășoară o dialectică între figuri și spațiu. Revenind la Enclave, consider că, în lucrările mele, în care culoarea se hazardază în a puncta și afectiv am încercat să-l definesc. Figurile-personaje dobândesc, prin semne plastice. Prin încasare, anume persoana și habitatul său. Reiterarea individului în anonim, fenomenul formelor nu este însă identică, pe care cadrelor sunt, pe alocuri, întreruptrici, tușe picturale, care asigură liant compozițional.

Există două orientări ale compoziției de vedere, dar care posedă și unele

Ciclul *Enclave I-VI* este conceput pe suport de pânză pe șasiu, toate compozițiile natele unui carioaj, ce-mi servește greutate al compoziției este plasată de această bandă, care deschide rețea pieselor și formarea unui individ individual, dar în perspectiva unei ca atitudini și mod de interpretare și sunt plasate în delimitările perimetrului și trei dreptunghiuri, la propoziția frizei.

Lucrările sunt realizate în tehnica cu intervenții picturale în culorile gurate de griurile de alb și negru. Între prima și ultima lucrare

3.3.2. Expresia rațional-senzitiv-intuitiv

Enclave

Rămânând în cadrul binomului univers interior versus univers exterior, am abordat problema comunicării interumane în cadrul ciclului de lucrări *Enclave*. Tema pleacă de la constatarea că imersiunea informaticii în viața cotidiană și accelerarea ritmului de viață au modificat relațiile de comunicare proximă între indivizi și au avut drept efect încarcerarea individului într-o lume suficientă sieși. Această postură duce la un paradox comunicativ – al deschiderii spațiilor transfrontaliere, dar al obturării celor din vecinătatea imediată.

Vizualizarea acestei idei m-a condus spre aderarea la un tip de compoziție serială, bazată pe structuri repetitive, în care am încercat să stabilesc o unitate antagonic-dialectică între figuri și spațiu. Revenind la disjunția dintre linear și pictural a lui Wölfflin, consider că, în lucrările mele, linia restabilește un contact cu lumea, în vreme ce culoarea se hazardează în a puncta sau a sugera fondul afectiv. Raportul dintre rațional și afectiv am încercat să-l definesc prin apelul sumar la culoarea ce însoțește desenul. Figurile-personaje dobândesc, prin inseriere, statutul de modul și devin, în parte, semne plastice. Prin încasare, am enunțat relația dintre individ și realitate, dintre persoană și habitatul său. Reiterarea figurilor, ca mulțime, trimite la ideea pierderii individului în anonim, fenomen comun societății contemporane. Repetitivitatea formelor nu este însă identică, personajele păstrându-și parțial identitatea. Enclavele cadrilate sunt, pe alocuri, întrerupte de linii continue, forme libere și structuri geometrice, tușe picturale, care asigură comunicarea dintre personaje, fiind totodată și un liant compozițional.

Există două orientări ale compozițiilor din această serie, similare din multe puncte de vedere, dar care posedă și unele particularități.

Ciclul *Enclave I-VI* este conceput pe principiul de asociere modulară. Realizate pe suport de pânză pe șasiu, toate cele șase lucrări păstrează, la aceiași parametri, coordonatele unui caroi, ce-mi servește compartimentării alveolare a unei benzi. Centrul de greutate al compoziției este plasat în registrul superior al cadrului și este determinat de această bandă, care deschide compoziția la stânga și la dreapta, permițând alăturarea pieselor și formarea unui întreg compozițional de tip friză. Lucrările sunt gândite individual, dar în perspectiva unei expuneri cu variante multiple. Personajele diferă, ca atitudini și mod de interpretare, fiind, de regulă, reprezentate în poziții ghemuite, și sunt plasate în delimitările pătratelor. Variabil, fiecare lucrare în parte are între unu și trei dreptunghiuri, la proporția unei jumătăți din pătratul modul, situate în afara frizei.

Lucrările sunt realizate în tehnică mixtă, reunind desenul în peniță și tuș pe pânză cu intervenții picturale în culori acrilice și laviuri de tuș. Dominanta este neutră, asigurată de griurile de alb și negru, cu intervenții minimale de roșu, galben sau albastru. Între prima și ultima lucrare din serie, există o gradație a elementelor de limbaj, care

evoluează dinspre desenul linear spre cel pictural. Desenul linear vehiculează o imagine de contur, proiectată peste pigmentări lavate sau amprentate în tuș, obținute prin gesturi de punctare cu pensula, lovire sau stropire. Modularea ductului apropie expresia liniei trasate de efectele obținute în tehnica gravurii în aquaforte. Diferențele de ton ale alveolelor, precum și contrastele valorice dintre linie și tente creează centre de interes multiple și un efect de spațiere atenuată, la care contribuie câteva soluții de indicare a planurilor de perspectivă și, uneori, un joc subtil al volumului și al bidimensionalității.

Al doilea grupaj al seriei, alcătuit din *Enclava roșie* și *Compoziție în gri*, dezvoltă componenta desenului pictural. Tema se vrea a fi ilustrarea unei reflecții existențiale, referitoare la libertatea de mișcare a individului în spațiul fizic și cel spiritual. Compoziția deconspiră interioritatea omului, claustrat într-o societate închisă, atitudinile personajelor vizând când stările halucinante, când limitele grotescului. Elementele figurative și non-figurative sunt dispuse ca într-un puzzle, din care se compune unitatea lucrărilor.

În *Enclava roșie*, semnele figurative se contopesc cu masa de roșu a suprafeței dominante. O zonă albă, având configurația unei pagini de rebus, irumpe și invadează centrul compoziției. Scriitura personajelor se relevă prin sgratitare sau dispare prin acoperirea cu stratul de culoare. Intenția este de a folosi un grafism anticalofil, bazat pe structuri grafice cu forță expresivă. Referitor la această lucrare, Ioan Iovan remarcă: „Închisă în sine și în gestică, închisă deci și în desen, prezența umană scoate la iveală durerea umană, se osifică în singurătate și se conservă retractil. Figura suportă stingeră și pierdere, iar peste stare se așterne tăcere și uitare. Într-o imagine pe fond roșu, o succesiune de crochiuri, cercetând straturile corporalității umane, caută să rețină esențialul formei și să aproximeze starea sufletească. Ipostazierile date de juxtapuneri și secvențializări, din variabile și fragmentări structurează imaginea ca un mozaic, ca o tablă de șah, în care caleidoscopul cheltuiește generos referința anatomică pe direcțiile arhetipale ale șirului și metamorfozei.”²⁷

Dezvoltată pe o configurație similară, *Compoziție în gri* reia structura componistică a careurilor, care adăpostesc figuri în poziții contorsionate, unele masive ca înfățișare – semne ale teluricului –, altele abia schițate, având însemne angelice-spiritualizate. Gesturi tașiste, făcând uz de transparențele, dar și de contrastele de negru ale tușului, animă suprafața. Între compartimentele compoziției, am realizat, pe alocuri, pasaje, prin fuziuni picturale în tonuri de gri, compoziția fiind realizată în alb, negru, griuri neutre și roșu, reprezentând un centru al vitalității. În această lucrare, am pus în balanță transparența și opacitatea, volumetria și planeitatea, ductul și pata. „Sublinierile dar și pierderile lineare – afirmă Ioan Iovan – operează o severă reducere a figurii. Singură, suficientă, linia devine totalitate. Prezența umană poate fi însumare în linie și destinul se poate prezenta, de asemenea, ca o închidere în linie.”²⁸

²⁷ Ioan Iovan, *op. cit.*, pag. 139.

²⁸ Ioan Iovan, *op. cit.*, pag. 140.



enul linear vehiculează o ima-
amprentate în tuș, obținute
Modularea ductului apropie
urii în aquaforte. Diferențele
e linie și tente creează centre
e contribuie câteva soluții de
il al volumului și al bidimen-

mpoziție în gri, dezvoltă com-
ei reflecții existențiale, refe-
și cel spiritual. Compoziția
e închisă, atitudinile perso-
escului. Elementele figura-
care se compune unitatea

a de roșu a suprafeței do-
bus, irumpe și invadează
grafitare sau dispare prin
grafism anticalofil, bazat
rare, Ioan Ioan remarcă:
a umană scoate la iveală
il. Figura suportă stinge-
o imagine pe fond roșu,
umane, caută să rețină
erile date de juxtapuneri
ginea ca un mozaic, ca o
anatomică pe direcțiile

structura componistică
le masive ca înfățișare
angelice-spiritualizate.
e de negru ale tușului,
at, pe alocuri, pasaje,
ă în alb, negru, griuri
ucrare, am pus în ba-
l și pata. „Sublinierile
eductie a figurii. Sin-
Insumare în linie și



Adriana Lucaciu - Compoziție în gri

Portret

Sub aspectul conținutului, tema are un angajament social, cu consecințe în planul comunicării, și a urmat un anumit parcurs, de la evocarea relației individ-mediu, la cea a relației eu-mediu.

Încrederea în forța de expresie a structurilor grafice m-a condus către epurarea temporară a imaginii de încărcătura picturală. Ales drept simbol, depozitar al experienței umane prin funcția memoriei, *Portretul* mi-a permis reducerea figurației la sugestia unui singur element.

Apelând la cele două atitudini, pe care artistul le poate avea în timpul travaliului – reflexivă și intuitivă –, am dat curs intenției de a corela sistemul de organizare controlată a compoziției cu gestul confesiv al unui discurs liber, grafic. Exercițiul constă în păstrarea prospețimii desenului, care înregistrează mișcarea interioară, prin inflexiunile mâinii, ca act parțial dirijat, dar neinhibitor al gestului. Gestul ar putea fi interpretat ca fiind neautentic, când se manifestă ca acțiune mimetică, dar nu este dublat de sensibilitate și simțire. Provocarea constă tocmai în conservarea fondului spontan al desenului automat, calchiat pe un suport cvasirațional.

În studii referitoare la legiferarea automatismului în pictură, ca procedeu suprarealist, Max Moris susține ideea că procedeu dicteului automat nu poate duce la echivalarea reprezentărilor mentale, total necontrolate, în speță a visului sau a imaginilor din stările de veghe, deoarece există un interval de timp între emisia mentală a ideii și reprezentarea ei, determinat de medierea prin tehnici și materiale de reprezentare, interval în care conștiința are tot timpul să intervină.²⁹ Din perspectiva desenului, consider că lucrurile sunt mai nuanțate. Afirmatia lui Moris ar fi întemeiată în cazul desenelor realizate în tehnicile gravurii în aquaforte, aquatinta, mezzotinta, ce necesită intervenții multiple și în care imaginea se constituie prin imersiuni succesive în baia de acid, prin acoperiri și reveniri asupra desenului inițial. Excepție fac desenele în ac rece sau litografie, ce pot fi realizate într-o transcriere „cursivă”, fără reveniri. Limbajul fundamental al desenului, în speță linia, permite însă o transcriere imediată a ideii, în acest caz funcția desenului fiind comparabilă cu cea a scrierii. El îndeplinește rolul de instrument de consemnare, de notare a imaginii reprezentate mental, fără a mai interfera cu alte procedee tehnice.

Revenind la tema portretului, ideea recuperării fondului mnemonic a fost temeiul alegerii unor lucrări imprimate de xilogravură și al folosirii lor ca suport prealabil al unor intervenții realizate cu mijloacele graficii de șevalet. Plasate în zona mediană și superioară a capului, făcând trimitere la activitatea perceptivă și cerebrală, formele xilogravate constituie mobilul demarării unui desen ce preia și dezvoltă circuitele și tensiunile desenului-suport. Ecranele astfel obținute sunt populate de rețele punctiforme, dispuse în straturi transparente și orientate în vertijuri sau relații ortogonale. Semnele distinctive ale portretului sunt formulate într-un mod laconic, bazat pe demarcații lineare, trasate modulată, cu inflexiuni diferențiate ale gestului. Din nou tuș, acril, roșu, negru, alb și gri pe pânză.

²⁹ Max Moris afirmă: „Succesiunea unor imagini, cursa ideilor suprarealiste nu-și găsesc echivalentul în statismul picturii. A picta înseamnă mai puțin a te lăsa în voie, cât a organiza ceea ce vine, ceea ce a venit de la izvor; de la imagine la expresia plastică există o mult mai mare distanță – conștiința are tot timpul să intervină; [...] Cf. Anca Oroveanu, *op. cit.*, pag. 138-139.

Într-o serie de lucrări de mai mici dimensiuni interesată de obținerea altor valențe de expresie și tehnici diferite de cele ce aparțin picturii, pildă, tehnica desenului pe suport de lemn, pentru icoane. Desenul se relevă prin incizare în lemn. Prin zgâriere și răzuire, linia dezvelește minând o imagine în negativ, care conferă p...

Suportul conceptual al acestui ciclu de desenare. Însemnele grafice, plasate în zona mediană, angrenând o serie de modificări morfologice, forme precum: gura calotă, gura cerc, gura grafice de anulare sau obturare, ceea ce, în...

Relația individului cu mulțimea, din acele...

Două sunt direcțiile pe care am dezvoltat cele de conținut. Din prima fac parte com...

Puterea coroanei evocă simbolic sup...

Într-o serie de lucrări de mai mici dimensiuni am recurs la suportul de lemn, fiind interesată de obținerea altor valențe de expresie grafică, prin intermediul unor procedee și tehnici diferite de cele ce aparțin în mod curent graficii. Astfel, am abordat, de pildă, tehnica desenului pe suport de lemn, preparat după tehnica pregătirii suportului pentru icoane. Desenul se relevă prin incizarea plăcii, acoperite cu un strat alb sau negru. Prin zgâriere și răzuire, linia dezvelește albul sau ocrul grundului de bază, determinând o imagine în negativ, care conferă portretelor aspectul unor măști.

Suportul conceptual al aceastui ciclu de desene este raliat tematicii legate de comunicare. Însemnele grafice, plasate în zona gurii, trimit, în fond, la ideea necomunicării, angrenând o serie de modificări morfologice. Semantica imaginii e susținută vizual de forme precum: gura calotă, gura cerc, gura triunghi, gura elipsă, cu diferite intervenții grafice de anulare sau obturare, ceea ce, în plan ideatic, sugerează funcția sau disfuncția vorbirii.

Relația individului cu mulțimea, din aceeași perspectivă socială a comunicării, o reiau în alte câteva portrete compoziționale. De mai mari dimensiuni, încadrate în pătrat și desenate cu tuș pe pânză, lucrările reiau anumite soluții plastice, prezente în primele portrete (rectangulul structurat grafic, poziționat frontal, ductul modulat). În detaliul gurii, forma anatomică este înlocuită de elemente grafice cu potențial de semnificare, ce nu fac referințe directe la morfologia umană reală. Datele portretului sunt modificate în sensul expresiei de conținut, prin *deconstrucția* întregului și fragmentarea imaginii după rațiuni plastice.

Două sunt direcțiile pe care am dezvoltat atât problemele legate de formă, cât și pe cele de conținut. Din prima fac parte compozițiile *Cel ce vede* și *Puterea coroanei*, lucrări în care am adus forma umană la stadiul de semn grafic. Câmpul compozițional este dominat de un portret supradimensionat, formă în care se *înscriu*, rânduie pe șiruri, semnele antropomorfe. Asocierea lui *unu* și a *multiplului* de unu corespunde unei situații ivite în societatea contemporană³⁰, în care individul tinde să se depersonalizeze în mijlocul mulțimii anonime. *Cel ce vede* este o metaforă a lipsei de comunicare, creată de murmurul unei mulțimi, în care toată lumea vorbește și nimeni nu e dispus să asculte. Înstrăinarea duce la atrofierea puterii de comunicare și la creșterea puterii de ascultare. Capul ovoidal este invadat de proiecția mulțimii. Printr-o fantă, un ochi scrutează pătrunzător înspre afară. Gura șuieră, prin forma înspiralată. Tehnic, lucrarea e realizată în peniță, laviu de tuș și acril alb. Desenul vizualizează o structură de paralele orizontale, marcate de prezența inconsecventă a semnelor humanoide.

Puterea coroanei evocă simbolic supunerea mulțimii de către forța politică dominantă într-o societate. Un cap reprezentat în semiprofil, cu osatura mandibulară parțial vizibilă, e împânzit de personajele-semn, așezate ordonat în rețeaua de pătrate. Văluri de alb și gri deschis, stropiri cu alb acoperă, pe alocuri, semnele desenate în peniță. Trei triunghiuri roșii marchează însemnul puterii. Ochiul scrutător, urechea receptacul și gura hipertrofică denotă forța personajului. O textură lineară, dispusă pe orbite

30 Referințe în cap. *Premise culturale. Modernism și postmodernism în arta secolului XX.*



Adriana Lucaciu - Cel ce vede

circulare, într-o dezordine „ordonată”, creează impresia poruncii.

În al doilea grupaj, alcătuit din lucrările *El, Ea și Tăcerea*, limbajului grafic, în care se face simțită individualizarea structurală devine expresie plastică nedisimulată, concomitent, aparența și substratul imaginii. Desenul redevine autonom, când subordonat unor

Auto-grafii

Acceptarea desenului ca procedură transcripțivă a devenit consecință demararea unui proiect autobiografic, pe alocuri determinism socio-cultural, în sensul descrierii fenomenului culturii moderne o structură mozaică, „rate la întâmplare”³¹, a fundamentat conceptul acestuia reflexiv, construit pe o proiecție liberă a discursului drept topos al narațiunii interioare facies-ul, pe care o structură ovoidală, pentru ca, mai apoi, să voaleze și să renunțe, în cele din urmă, la închiderea periferică a d

La nivelul imaginii, am operat prin *destructurare* punerea elementelor, acumulări de materii și structuri, pe un sistem reactiv la exercițiile de actualizare de consemnare a celor prezente, cu ajutorul semnificativ episoade existențiale, obiectivate plastic pe pozițiile precedente. Subordonată ideii de portret compoziționale, se întretaie, se adună, ordonat sau rarefiate, pentru ca să se desprindă apoi și să reconstituie vag o posibilă structură anatomică. ezitare repere figurale, care devin focare ale per

Principiul activ al acestor intervenții stă sub *ordine*, asociat complementarității rațional-intuitivă pragul conștiinței și, împreună, consolidează concepute din desene realizate pe niveluri superioare și cea picturală. Relevarea parțială a imaginii, alburii transparente, fac din alb un semn al abstracției picturale, precum amintirile aflate sub valul modului în care memoria depozitează și reactualizează elementele figurative conferă discursului radicalizării experienței individuale. Desfășurându-se în dimensiune, sugestia spațiului, fiind suprim

circulare, într-o dezordine „ordonată”, creează impresia mișcării, a rostirii severe, a poruncii.

În al doilea grupaj, alcătuit din lucrările *El, Ea și Tăcere*, propun o sinteză a elementelor limbajului grafic, în care se face simțită individualizarea reperelor stilistice. Tectonica structurală devine expresie plastică nedisimulată, arhitectura liniilor construind, concomitent, aparența și substratul imaginii. Desenul recuperează urma instrumentelor, care devin când autonome, când subordonate unor indicii fizionomici.

Auto-grafii

Acceptarea desenului ca procedură transcriptivă a dinamicii interioare a avut drept consecință demararea unui proiect autobiografic, pe care l-am numit *Auto-grafii*. Un anume determinism socio-cultural, în sensul descris de Abraham Moles, care vede în fenomenul culturii moderne o structură mozaică, „o rețea neregulată de fibre alăturate la întâmplare”³¹, a fundamentat conceptul acestui proiect. Demersul este auto-reflexiv, construit pe o proiecție liberă a discursului plastic, ca o mărturisire. Am ales drept topos al narațiunii interioare facies-ul, pe care l-am redus, într-o primă etapă, la o structură ovoidală, pentru ca, mai apoi, să voalez limitele exterioare ale formei și să renunț, în cele din urmă, la închiderea periferică a desenului.

La nivelul imaginii, am operat prin *destructurarea și realcătuirea formei*, prin *juxtapunerea elementelor*, acumulări de materii și structuri diverse. M-am bazat, de asemenea, pe un sistem reactiv la exercițiile de actualizare a unor evenimente trecute și/sau de consemnare a celor prezente, cu ajutorul semnelor grafice. Imaginile evocă fragmentar episoade existențiale, obiectivate plastic prin detalii legate de viața cotidiană. În ceea ce privește vocabularul grafic, el însumează soluțiile prezente în mai toate compozițiile precedente. Subordonată ideii de portret-autoportret, linia tatonează traseele compoziționale, se întretaie, se adună, ordonat sau în dezordine, în aglomerări dense sau rarefiate, pentru ca să se desprindă apoi și să puncteze coerent câte un detaliu, ce reconstituie vag o posibilă structură anatomică. Alături, precisă și incisivă, descrie fără ezitare repere figurale, care devin focare ale percepției.

Principiul activ al acestor intervenții stă sub raportul dihotomic dintre *ordine* și *dezordine*, asociat complementarității *rațional-intuitiv*. Fluxul reprezentărilor intersectează pragul conștiinței și, împreună, consolidează o imagine stratificată. Lucrările sunt concepute din desene realizate pe niveluri suprapuse, în care se alătură *factura lineară* și cea *picturală*. Relevarea parțială a imaginii, determinată de acoperiri succesive cu alburii transparente, fac din *alb* un semn al absențelor. Formele se ghicesc sub vălurile picturale, precum amintirile aflate sub vălurile memoriei, fiind decupate asemeni modului în care memoria depozitează și reactualizează fondul său de date. Secvențializarea elementelor figurative conferă discursului o discontinuitate obiectuală, supusă radicalizării experienței individuale. Desfășurarea este bidimensională, cea de a treia dimensiune, sugestia spațiului, fiind suprimată sau vag reliefată de sugestii valorice



Adriana Lucaciu - Autoportret I

³¹ Abraham Moles consideră individul ca fiind un sistem deschis, cu un comportament în întregime determinat (cu câteva excepții) de: 1. capitalul ereditar pe care se construiește structura generală a programului său; 2. evenimentele istoriei sale personale, înscrise în acest organism de reflexe sale condiționate; 3. mediul actual la care acest organism reacționează. Abraham Moles, *Sociodinamica culturii*, Editura Științifică, București, 1974.

sumare. Dimensiunile suprafeței de lucru încalcă cadrele convenționale ale formatului alocat, de regulă, lucrărilor graficii de șevalet, aceste lucrări având dimensiuni cuprinse între 100 și 120 cm. Redimensionarea acestor autoportrete aduce o notă de monumentalitate în grafică și introduce privitorul în jocul mecanismelor interioare, prin pătrunderea imaginărilor în spațiul gândirii.

Formele propuse în toate aceste compoziții nu sunt conforme realității exterioare, ci se angajează, mai cu seamă, în exprimarea unui climat interior, caracterizându-se prin aspecte abstracte, gestuale sau cu alură de scriitură.

Caracterul deschis și imprevizibil al creației face ca interpretarea „produsului său” să fie, practic, inepuizabilă. Așa stând lucrurile, această disertație va continua, într-o formă ideatică, la pas cu ceea ce, chiar pe parcursul scrierii acestor rânduri, s-a concretizat în lumina atelierului.

În peisajul artistic al secolului XX, caracterizat prin multiple
melor de exprimare artistică vizuală, desenul se poate

1. ca mijloc de expresie de sine stătător în artele gra-
2. ca structură configurativă a formelor de expresie
3. ca modalitate de expresie substituită în forme r

Problemele artistice ale secolului XX reflectă medi

tând fi sintetizate, după cum observa și William Flem

jore: *între artă și știință, și între experiența umană și d*

vează o artă a momentului, în care din ce în ce mai

lăsându-se pe un plan secundar finalitatea lui. Mod

în discuție principiile artei clasice, afirmând, prin

deconstrucția și haosul. Climatul social se reflectă

cubism, expresionism, suprarealism și, după 194

conceptuală, tendințe ce pot fi considerate stadii

zarea și, ca urmare, dezvoltarea orașelor, determ

angajează arta într-o postură critică față de societ

în formele de expresie consacrate, ci și în noile m

fi cea stradală sau acționismul, în formele sale de

Dimensiunea socio-culturală a artelor și imp

ența științei și tehnologiei, prin importanța pe c

care au exercitat-o pe parcursul secolului trecut,

lul expresiv al desenului pe trei paliere:

- 1) psihologic
- 2) comunicațional
- 3) morfologic

Abordarea psihologică ne-a permis punerea
receptive ale desenului, înțeles ca activitate se

Cadrul teoretic al semiologiei ne-a facilita
desenului spre comunicare, precum și exam
grafice, în raport cu alte tipuri de limbaj.

de lucru încalcă cadrele convenționale ale formatului
de șevalet, aceste lucrări având dimensiuni cuprinse
onarea acestor autoportrete aduce o notă de monu-
ce privitorul în jocul mecanismelor interioare, prin
gândirii.

compoziții nu sunt conforme realității exterioare, ci
rimarea unui climat interior, caracterizându-se prin
lură de scriitură.

al creației face ca interpretarea „produsului său”
nd lucrurile, această disertație va continua, într-o
ar pe parcursul scrierii acestor rânduri, s-a concre-

CONCLUZII

În peisajul artistic al secolului XX, caracterizat prin multitudinea și diversitatea formelor de exprimare artistică vizuală, desenul se poate defini în câteva ipostaze:

1. ca mijloc de expresie de sine stătător în artele grafice;
2. ca structură configurativă a formelor de expresie aparținând genurilor majore și minore ale artelor vizuale;
3. ca modalitate de expresie substituită în forme nonconvenționale.

Problemele artistice ale secolului XX reflectă mediul socio-cultural al epocii, ele putând fi sintetizate, după cum observa și William Fleming (1974), în două raporturi majore: *între artă și știință, și între experiența umană și determinismul temporal*. Se promovează o artă a momentului, în care din ce în ce mai important devine procesul creației, lăsându-se pe un plan secundar finalitatea lui. Modernismul și postmodernismul pun în discuție principiile artei clasice, afirmând, printre altele, efemerul, fragmentarea, deconstrucția și haosul. Climatul social se reflectă în curente marcate ale vremii: cubism, expresionism, suprarealism și, după 1945, expresionismul abstract ori arta conceptuală, tendințe ce pot fi considerate *stadii* ale devenirii desenului. Industrializarea și, ca urmare, dezvoltarea orașelor, determină modificarea relațiilor sociale, ce angajează arta într-o postură critică față de societate. Desenul este implicat nu numai în formele de expresie consacrate, ci și în noile moduri de comunicare vizuală, cum ar fi cea stradală sau acționismul, în formele sale de happening și performance.

Dimensiunea socio-culturală a artelor și implicit a desenului, dobândită prin influența științei și tehnologiei, prin importanța pe care psihologia și sistemele de comunicare au exercitat-o pe parcursul secolului trecut, ne-a determinat să evaluăm potențialul expresiv al desenului pe trei paliere:

- 1) psihologic
- 2) comunicațional
- 3) morfologic

Abordarea psihologică ne-a permis punerea în valoare a mecanismelor perceptive și receptive ale desenului, înțeles ca activitate senzorio-motorie și mentală.

Cadrul teoretic al semiologiei ne-a facilitat orientarea analizei limbajului specific desenului spre comunicare, precum și examinarea producerii și receptării semnelor grafice, în raport cu alte tipuri de limbaj.

Aspectele morfologice ale imaginii desenate le-am evaluat sub incidența revoluției și evoluției curentelor istorice.

În definirea desenului, am luat în considerare procesele psihice de **percepție** și **reprezentare**. Pornind de la caracteristicile celor două mecanisme, am clasificat tipurile de desen în două categorii. Reunite în grupa **desenului de reprezentare**, componentele primei clase includ *desenul imitativ*, de factură mimetic-translativă, *desenul analitic-perceptiv*, de natură constatativă, și *desenul perceptiv-sintetic*, de tip interpretativ. Caracteristic acestei categorii este raportul ce se stabilește între imagine și obiectul reprezentat, raport construit pe legături de asemănare, la diferite niveluri. La configurarea imaginii perceptive participă mai mulți factori:

- analizatorii vizuali;
- caracteristicile obiectului perceput, care devine obiect-stimul;
- reflectarea directă și sintetică a însușirilor obiectului;
- condițiile de lumină, în prezența cărora are loc receptarea;
- educarea percepției, în sensul cunoașterii logice și practice a formelor;
- capacitatea receptorului de a interpreta și de transforma datele preceptuate în elemente plastice de limbaj;
- dezvoltarea abilităților senzorio-motorii, care conduc la formarea unor scheme sau structuri perceptive active.

Desenul devine un substitut al realității reprezentate, prin retragerea spațialității fizice și transferarea datelor preceptuate în coordonate bidimensionale și în limbaj grafic, specific. Din corespondența formei cu obiectul reprezentat derivă *funcția ilustrativ-comunicativă* a desenului de reprezentare.

A doua categorie include desenul fundamentat pe reprezentarea mentală, care generează mai multe tipuri ale **desenului creativ**. Divizat în forma *desenului conceptual* (reflexiv), a *desenului simbolic* (codificat) și a *desenului de reacție subiectivă* (autoreflexiv, autoexpresiv), desenul creativ presupune interferența experienței perceptive și a inteligenței conceptuale. Prima componentă facilitează operații de însumare, juxtapunere și potențare a caracteristicilor senzoriale ale obiectelor. Cea de a doua dezvoltă asocieră, abstracția, înlocuirea și reversibilitatea formelor reprezentate mental.

Componenta inteligenței conceptuale face ca desenele constituite prin reprezentare mentală să dețină un grad sporit de semnificare. Prin puterea restructurării datelor senzoriale și prin construcția imaginii la nivel mental – operație bazată pe imaginație și memorie –, desenul creativ deține un potențial autoreflexiv, în care conținutul obiectual se diminuează dinspre desenul conceptual spre cel de reacție subiectivă. Această caracteristică se regăsește la nivelul *funcției autoexpresiv-comunicative*, de natură introspectivă, și care se manifestă ca modalitate de extroversiune a universului sensibil și rațional al artistului.

Arta secolului XX este o artă contradictorie, a sale fiind cuprinse între convenții, promovate sau o formă de expresie și alta este generată de predărilor informațional și/sau estetic.

Comunicarea prin desen este mediată de limbajul fundamental de limbaj (punct, linie, pată) în imagini care alcătuiesc fie configurații cu caracter descriptiv, precum este diminuată de reprezentarea obiectelor, unitățile grafice rămân independente de context.

În analogie cu limbajul verbal, care-și păstrează denotat, limbajul grafic deține și o funcție conotațională, atunci când între semnificat și semnificate, semnul grafic înlocuind un obiect referențial, exercită potențialul de autosemnificare. Există configurații grafice, ce alcătuiesc repertoriul imaginilor de semnificație, care configurează o operă abstractă și configurații de relații abstracte. În primul caz, semnele grafice sunt purtătoare de mesaj numai în contextul unui vizual. Semnele dețin un potențial minim de semnificație ce se amplifică în relațiile configurative. În al doilea caz, semnele sunt purtătoare de mesaj, mai curând, medium-uri de transfer vizualizat de obiectul figurat.

În cazul desenelor abstracte, ceea ce contează sunt semnele grafice distincte, individualizate. Ele sunt semnificate prin ele însele.

Elevarea nivelului de reprezentare, prin utilizarea transcrierii conceptualizate, face ca desenul să depășească convențiile de manifestare și de expresie, devenind o funcție de trei factori, comuni procesului desenului:

- baza senzorio-motorie – gestul, efemerul;
- fundamentul proiectiv – conceptul;
- unitatea de expresie – linia și, prin ea, culoarea.

Diversitatea formelor de manifestare ale imaginii, rațional și intuitiv, conștient și inconștient, automat, expresiv și impresiv, face din desen adesea utilizat de artiștii secolului XX.

Rapiditatea consemnării ideilor, franchețea și claritatea conferă desenului actualitate, consonanță.

desenate le-am evaluat sub incidența revoluției

considerare procesele psihice de percepție și re-
e celor două mecanisme, am clasificat tipurile
rupa desenului de reprezentare, componen-
de factură mimetic-translativă, desenul anali-
desenul perceptiv-sintetic, de tip interpretativ.
ul ce se stabilește între imagine și obiectul
e asemănare, la diferite niveluri. La configu-
ulți factori:

re devine obiect-stimul;
ilor obiectului;
a are loc receptarea;
rii logice și practice a formelor;
a și de transforma datele precepute

rii, care conduc la formarea unor

reprezentate, prin retragerea spațialității
ordonate bidimensionale și în limbaj gra-
ctul reprezentat derivă funcția ilustrativ-

ntat pe reprezentarea mentală, care ge-
y. Divizat în forma desenului conceptual
enului de reacție subiectivă (autoreflexiv,
erența experienței perceptive și a inte-
ază operații de însumare, juxtapunere
ectelor. Cea de a doua dezvoltă asocie-
nelor reprezentate mental.

desenele constituite prin reprezentare
e. Prin puterea restructurării datelor
ental – operație bazată pe imaginație
autoreflexiv, în care conținutul obiec-
re cel de reacție subiectivă. Această
presiv-comunicative, de natură intro-
roversiune a universului sensibil și

Arta secolului XX este o artă contradictorie, a revoltei și a negației, semnificațiile sale fiind cuprinse între convenții, promovate social, și mesajul nul. Distincția dintre o formă de expresie și alta este generată de predominanța mesajului cu un conținut informațional și/sau estetic.

Comunicarea prin desen este mediată de limbajul grafic. Reunirea elementelor fundamentale de limbaj (punct, linie, pată) în imagini variază ca grad de complexitate. Ele alcătuiesc fie configurații cu caracter descriptiv, în care identificarea unităților de expresie este diminuată de reprezentarea obiectelor, fie imagini non-obiectuale, în care unitățile grafice rămân independente de contextul obiectual.

În analogie cu limbajul verbal, care-și păstrează semnificația dependentă de obiectul denotat, limbajul grafic deține și o funcție conotativă. Semnul grafic are o valență denotativă, atunci când între semnificat și semnificant se instituie un cod de recunoaștere, semnul grafic înlocuind un obiect referențial, și are o valență conotativă, când își exercită potențialul de autosemnificare. Există o diferență între receptarea semnelor grafice, ce alcătuiesc repertoriul imaginilor de reprezentare (figurative), receptarea semnelor ce configurează o operă abstractă și receptarea celor consubstanțiale operei abstracte. În primul caz, semnele grafice fundamentale – punctul și linia – sunt purtătoare de mesaj numai în contextul unui întreg, înțeles ca un conglomerat plastic vizual. Semnele dețin un potențial minim de semnificare, ca elemente autonome, potențial ce se amplifică în relațiile configurative. Ele nu au aici statutul de semnificant, ci sunt, mai curând, medium-uri de transfer vizual în alcătuirea semnificantului, reprezentat de obiectul figurat.

În cazul desenelor abstracte, ceea ce contează, în enunțarea mesajului, sunt tocmai semnele grafice distincte, individualizate. Ele constituie semne cu putere de semnificare prin ele însele.

Elevarea nivelului de reprezentare, prin utilizarea limbajului grafic într-un regim de transcriere conceptualizat, face ca desenul creativ să poată fi substituit în forme non-convenționale de manifestare și de expresie vizuală. În această ipostază, am luat în discuție trei factori, comuni procesului desenării și actului artistic exprimat în acțiune:

- baza senzorio-motorie – gestul, efemer în acțiune, durabil în desen;
- fundamentul proiectiv – conceptul;
- unitatea de expresie – linia și, prin ea, expresivitatea limbajului grafic.

Diversitatea formelor de manifestare ale desenului, între figurativ și abstract, linear și pictural, rațional și intuitiv, conștient și inconștient, imitativ și conceptual, dirijat și automat, expresiv și impresiv, face din desen un mijloc de cunoaștere și exprimare adesea utilizat de artiștii secolului XX.

Rapiditatea consemnării ideilor, franchețea gestului, prospețimea și caracterul tactil conferă desenului actualitate, consonanță cu pulsația ritmului cotidian contemporan.

BIBLIOGRAFIE

- ACHIȚEI, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, 1988
 AIFTINCĂ, Mihai, *Babilonul informației*, Editura Politică, București, 1987
 ARBORE, Grigore, *Forma ca viziune*, Editura Meridiane, București, 1984
 ARGAN, Giulio, Carlo, *Căderea și salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1970
 ARNHEIM, Rudolf, *Artă și percepția vizuală*, Editura Meridiane, București, 1979
 ARNHEIM, Rudolf, *Forța centrului vizual*, Editura Meridiane, București, 1995
 BABEȚI, Coriolan, *Studiu despre studiu*, Catalogul expoziției *Studiu*, Timișoara, 1978
 BAUDRILLARD, Jean, *Paroxistul indiferent*, Editura Idea design & print, Cluj, 2001
 BAUMAN, Zygmunt, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
 BERGER, René, *Mutația semnelor*, Editura Meridiane, București, 1978
 BERGER, René, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976
 BIBERI, Ion, *Artă suprarealistă*, Editura Meridiane, București, 1973
 BĂTESCU, George, *Freud și psihanaliza în România*, Editura Humanitas, București, 1994
 BOULEAU, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Editura Meridiane, București, 1979
 BOURDIEU, Pierre, *Economia bunurilor simbolice*, Editura Meridiane, București, 1986
 BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Éditions Galimard, Paris, 1965
 BRETON, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
 BRION, Marcel, *Artă abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972
 BRYSON, N., HOLLZ, M.A., MOXEZ, K., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991
 CHASTEL, André, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, Editura Meridiane, București, 1981
 CÂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000
 CEBUC, C-tin, FLOREA, Vasile, LĂPTOIU, Negoită, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Editura ARC, București, vol. I, II, III, 1996-2000
 CENNINI, Cennino, *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, București, 1977
 CLAY, Jean, *De l'impressionisme à l'art moderne*, Hachettes Réalités, Paris, 1999
 DEAC, Mircea, *Afirmări*, Editura Facla, Timișoara, 1976
 DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968
 DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983
 DUMITRESCU, Zamfir, *Ars Perspectivae*, Editura Teora, București, 2002
 DURAND, Georges, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977
 ECO, Umberto, *Tratatul de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
 FLEMING, William, *Arte și idei*, Editura Meridiane, București, 1983

- FOCILLON, Henri, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1995
- FOUCAULT, Michel, *Ordinea discursului*, Editura Eurosong & Book, București, 1998
- FRANCASTEL, Pierre, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972
- FREUD, Sigmund, *Totem și Tabu*, Opere I, Editura Științifică, București, 1991
- GASSET, ORTEGA y, José, *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, București, 2000
- GHÎTESCU, Gheorghe, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Editura Albatros, București, 1986
- GIBSON, Michael, *Symbolismus*, Editura Benedikt Taschen, Köln, 1995
- GOLDBERG, Rose Lee, *Performance art from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, 1988
- GRENIER, Jean, *Arta și problemele ei*, Editura Meridiane, București, 1974
- GRIGORESCU, Dan, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982
- GRIGORESCU, Dan, *Arta de azi și răspântiile ei*, Editura Meridiane, București, 1994
- GRIGORESCU, Dan, *Studiu introductiv la Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977
- GROUP μ, *Traité du signe visuel*, Éditions du Seuil, Paris, 1992
- GUYAU, Jean-Marie, *Arta din punct de vedere sociologic*, Editura Meridiane, București, 1991
- HANDLER, Spitz, Ellen, *Art and Psyche. A Study in Psihoanalyse and Aesthetics*, Yale University Press, Londra, 1985
- HARVEY, David, *Condiția postmodernității*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
- HASAN, Yvonne, *Paul Klee și pictura modernă*, Editura Meridiane, București, 1999
- HOFMANN, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1977
- HOGARTH, William, *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, București, 1981
- HONNEF, Klaus, *Contemporary Art*, Editura Benedikt Taschen, Köln, 1990
- HORGA, Ioan, *Cubismul*, Editura Meridiane, București, 1994
- HUYGHE, René, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, București, 1981
- IOVAN, Ioan, *Stil și expresivitate*, Editura Hestia, Timișoara, 1997
- JUNG, C.G., *Opere complete*, vol. 14, *Mysterium Coniunctionis*, partea a II-a, Editura Teora, București, 2000
- JUNG, C.G., *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, București, 1997
- KANDINSKY, Wassily, *Despre spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994
- KAUFMANN, Pierre, *Psychanalyse et théorie de la culture*, Denoël/Gonthière, 1974
- KLEE, Felix, *Paul Klee*, Editura Meridiane, București, 1975
- KLEE, Paul, *Das Bildnerische Denken*, Editura Benno Schwartz & Co., Basel, 1956
- KLEIN, Robert, *Forma și inteligibilul*, Editura Meridiane, București, 1977
- KNOBLER, Nathan, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1983
- LEJA, Michael, *Jackson Pollock: Representing the Unconscious*, Art History, vol. 13, 1990
- LIPPS, Theodor, *Estetica*, Editura Meridiane, București, 1987
- LONGHORNE, Elisabeth, *Jackson Pollock in the Moon Woman Cuts the Circle*, Arts, martie, 1979
- LÜTZLER, Heinrich, *Drumuri spre artă*, Editura Meridiane, București, 1986
- LYOTARD, Jean-François, *Condiția postmodernității*, Editura Idea design&print, Cluj, 2003
- MALTESE, Corado, *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1976
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Éditions Gallimard, Paris, 1994
- MĂNESCU, Mihai, *Retorică și candoare în limbajul graficii*, Editura Aletheia, București, 2004
- MĂNESCU, Mihai, *Tehnici de figurare în gravură*, Editura Teora, București, 2002
- McLUHAN, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975

- McLUHAN, Marshall, *Mass-media sau mediul invizibil*, Editura Teora, București, 1975
- McLUHAN, Marshall, *Understanding Media, The Extension of Man*, Paperbacks, 1965
- MERLEAU PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editura Meridiane, București, 1972
- MITCHELL, W.J.T., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, 1986
- MOCANU, Titus, *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1972
- MOLES, Abraham, *Sociodinamica culturii*, Editura Științifică, București, 1972
- PANOFKY, Erwin, *Artă și semnificație*, Editura Meridiane, București, 1972
- PARTSCH, Sussana, *Paul Klee*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1995
- PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie de la Plume, Paris, 1965
- PAVEL, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Editura Meridiane, București, 1972
- PINTILIE, Ileana, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, 2000
- POPESCU-NEVEANU, Paul, *Dicționar de psihologie*, Editura Humanitas, București, 1997
- PRUT, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1972
- RADIAN, H.R., *Cartea proporțiilor*, Editura Meridiane, București, 1972
- READ, Hebert, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1972
- RHODES, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Thames and Hudson, 1965
- ROSENKRANZ, Karl, *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, București, 1972
- SFEZ, Lucien, *Comunicarea*, Institutul European, Iași, 2000
- STENDL, Ion, *Desenul, estetica, suporturi, materiale*, Editura Meridiane, București, 1972
- STEVENS, Anthony, *Jung*, Editura Humanitas, București, 1997
- STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, Editura Meridiane, București, 1972
- STOICHIȚĂ, V. I., *Monografie Mondrian*, Editura Meridiane, București, 1972
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972
- TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Humanitas, București, 1997
- TOMLINSON, John, *Globalizare și cultură*, Editura Humanitas, București, 1997
- TULCAN, Doru, *Grupul Sigma, o perspectivă*, Editura Humanitas, București, 1997
- VINCI, Leonardo da, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1972
- WARNCKE, C.P., WALTHER, Ingo, *Pablo Picasso*, Editura Meridiane, București, 1972
- WORINGER, Wilhelm, *Abstracție și intropatie*, Editura Meridiane, București, 1972
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, 1968
- xxx, *Albumul Simion Lucaciu*, Editura Fundația Intelectuală, Cluj, 1997
- xxx, *Catalogul Documenta*, ediția a V-a, Kassel, 1997
- xxx, *Catalogul expoziției Studiu*, 1978, Timișoara
- xxx, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1972
- xxx, *Ermitaj*, *Desenul european în colecția Ermitajului*, Editura Meridiane, București, 1972
- xxx, *Joseph Beuys, Werke aus der Sammlung Ulbricht*, Editura Meridiane, București, 1972
- xxx, *Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1972
- xxx, *Monografia Kandinsky*, Editura Meridiane, București, 1972
- xxx, *Paul Klee – Als Zeichner 1921-1933*, catalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1972
- xxx, *Tratat de psihologie experimentală*, sub redacția lui I. Bălan, Editura Academiei R.P.R., 1963

București, 1995
 Long & Book, București, 1998
 Meridiane, București, 1972
 ifică, București, 1991
 Humanitas, București, 2000
 Editura Albatros, București, 1986
 Köln, 1995
 e Present, Thames and Hudson, 1988
 București, 1974
 e, București, 1982
 eridiane,
 Editura Meridiane, București, 1977
 992
 tura Meridiane, București, 1991
 lyse and Aesthetics, Yale University
 rd, Timișoara, 2002
 diane, București, 1999
 Meridiane, București, 1977
 București, 1981
 en Köln, 1990
 ești, 1981
 1997
 , partea a II-a, Editura Teora,
 1997
 diane, București, 1994
 él/Gonthière, 1974
 & Co., Basel, 1956
 ești, 1977
 ești, 1983
 rt History, vol. 13, 1990
 uts the Circle, Arts, martie,
 rești, 1986
 a design&print, Cluj, 2003
 ucurești, 1976
 994
 Aletheia, București, 2004
 ucurești, 2002
 ești, 1975

McLUHAN, Marshall, *Mass-media sau mediul invizibil*, Editura Nemira, București, 1997
 McLuhan, Marshall, *Understanding Media, The Extension of Man*, N.Y. McGraw-Hill
 Paperbacks, 1965
 MERLEAU PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1945
 MITCHELL, W.J.T., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980
 MOCANU, Titus, *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1973
 MOLES, Abraham, *Sociodinamica culturii*, Editura Științifică, București, 1974
 PANOFSKY, Erwin, *Artă și semnificație*, Editura Meridiane, București, 1980
 PARTSCH, Sussana, *Paul Klee*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1990
 PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie Générale Française, Paris, 1968
 PAVEL, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Editura Meridiane, București, 1978
 PINTILIE, Ileana, *Accionismul în România în timpul comunismului*, Editura Ideea design & print,
 Cluj, 2000
 POPESCU-NEVEANU, Paul, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978
 PRUT, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1982
 RADIANT, H.R., *Cartea proporțiilor*, Editura Meridiane, București, 1981
 READ, Hebert, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1974
 RHODES, Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Thames & Huston, Paris, 1997
 ROSENKRANZ, Karl, *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, București, 1984
 SFEZ, Lucien, *Comunicarea*, Institutul European, Iași, 2002
 STENDL, Ion, *Desenul, estetica, suporturi, materiale*, Editura Semne, București, 2004
 STEVENS, Anthony, *Jung*, Editura Humanitas, București, 1996
 STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, Editura Meridiane, București, 1981
 STOICHIȚĂ, V. I., *Monografie Mondrian*, Editura Meridiane, București, 1979
 TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1978
 TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, București, 1983
 TOMLINSON, John, *Globalizare și cultură*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002
 TULCAN, Doru, *Grupul Sigma, o perspectivă*, Editura Fundația Interart Triade, Timișoara, 2003
 VINCI, Leonardo da, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, București, 1971
 WARNCKE, C.P., WALTHER, Ingo, *Pablo Picasso*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1995
 WORINGER, Wilhelm, *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970
 WÖLFFLIN, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artelor*, Editura Meridiane, București,
 1968
 xxx, *Albumul Simion Lucaciu*, Editura Fundația Interart Triade, Timișoara, 2003
 xxx, *Catalogul Documenta*, ediția a V-a, Kassel, 1972
 xxx, *Catalogul expoziției Studiu*, 1978, Timișoara
 xxx, *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978
 xxx, *Ermitaj, Desenul european în colecția Ermitajului*, Editura Aurora, Leningrad, 1981
 xxx, Joseph Beuys, *Werke aus der Sammlung Ulbricht*, DuMont Buchverlag, Köln, 1993
 xxx, *Monografia Braque*, Editura Meridiane, București, 1977
 xxx, *Monografia Kandinsky*, Editura Meridiane, București, 1979
 xxx, *Paul Klee – Als Zeichner 1921-1933*, catalog, 1985/1986 (Bauhaus-Archiv Berlin, 1985;
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1985; Kunsthalle Bremen, 1986)
 xxx, *Tratat de psihologie experimentală*, sub redacția prof. univ. Alexandru Roșca, București,
 Editura Academiei R.P.R., 1963

xxx, Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Graphische Sammlung, Staatsgalerie, Stuttgart
www.invitation.Kunsthhaus-essen.de
www.achimescu.com

LUCRĂRI DE ADRIANA LUCACIU



Arhetipuri



Pudoare



Desen II

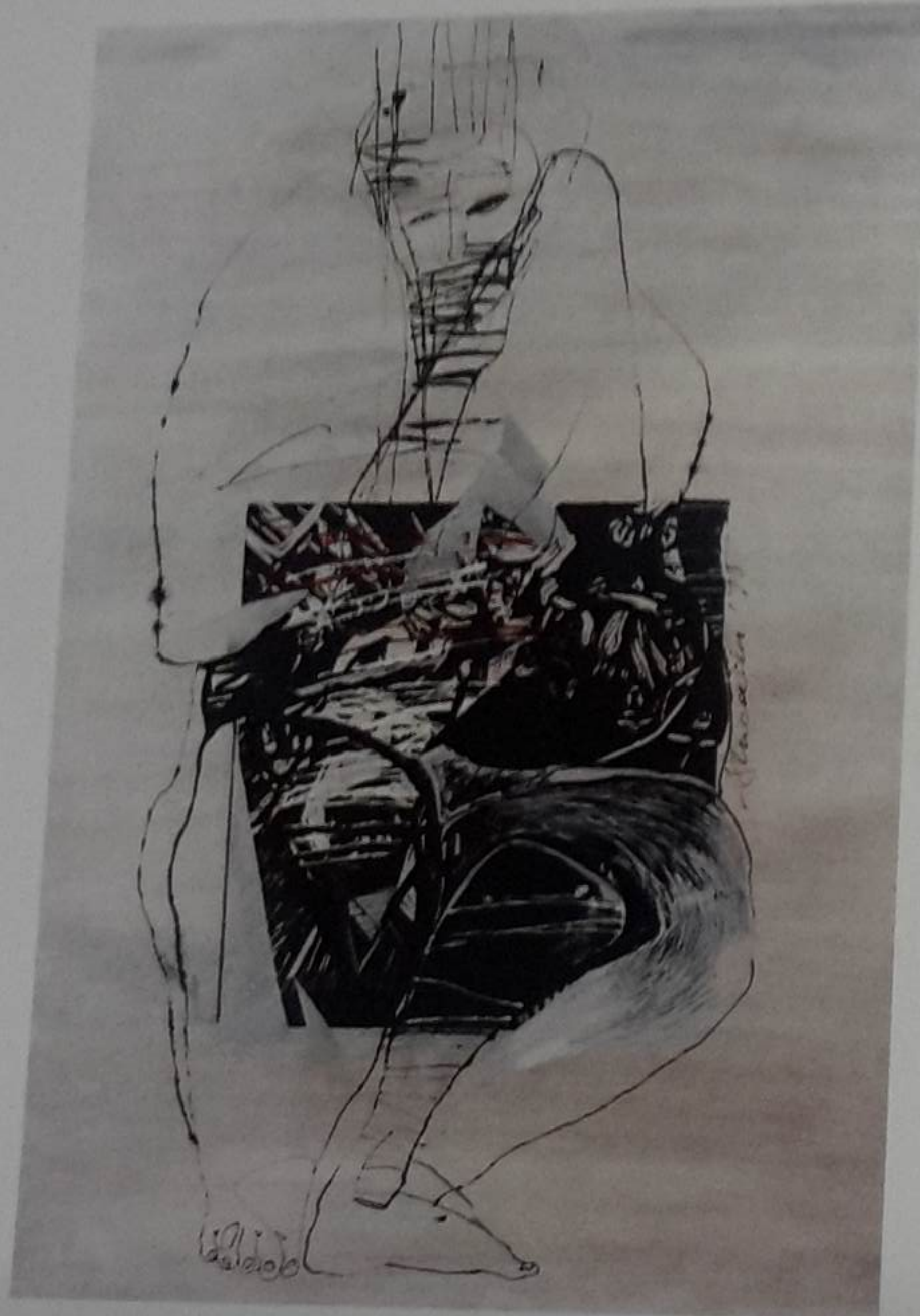


Desen I



Păcatul

*Păcatul*



Meditație II



Meditație III





III



Enclave I



Enclave II



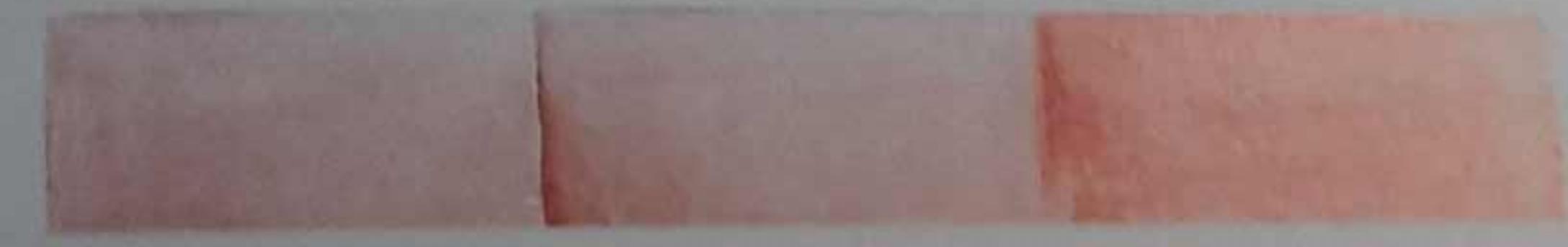
Enclave III



Enclave I



Enclave III



Enclave IV

Enclava roșie



Ea



Ea

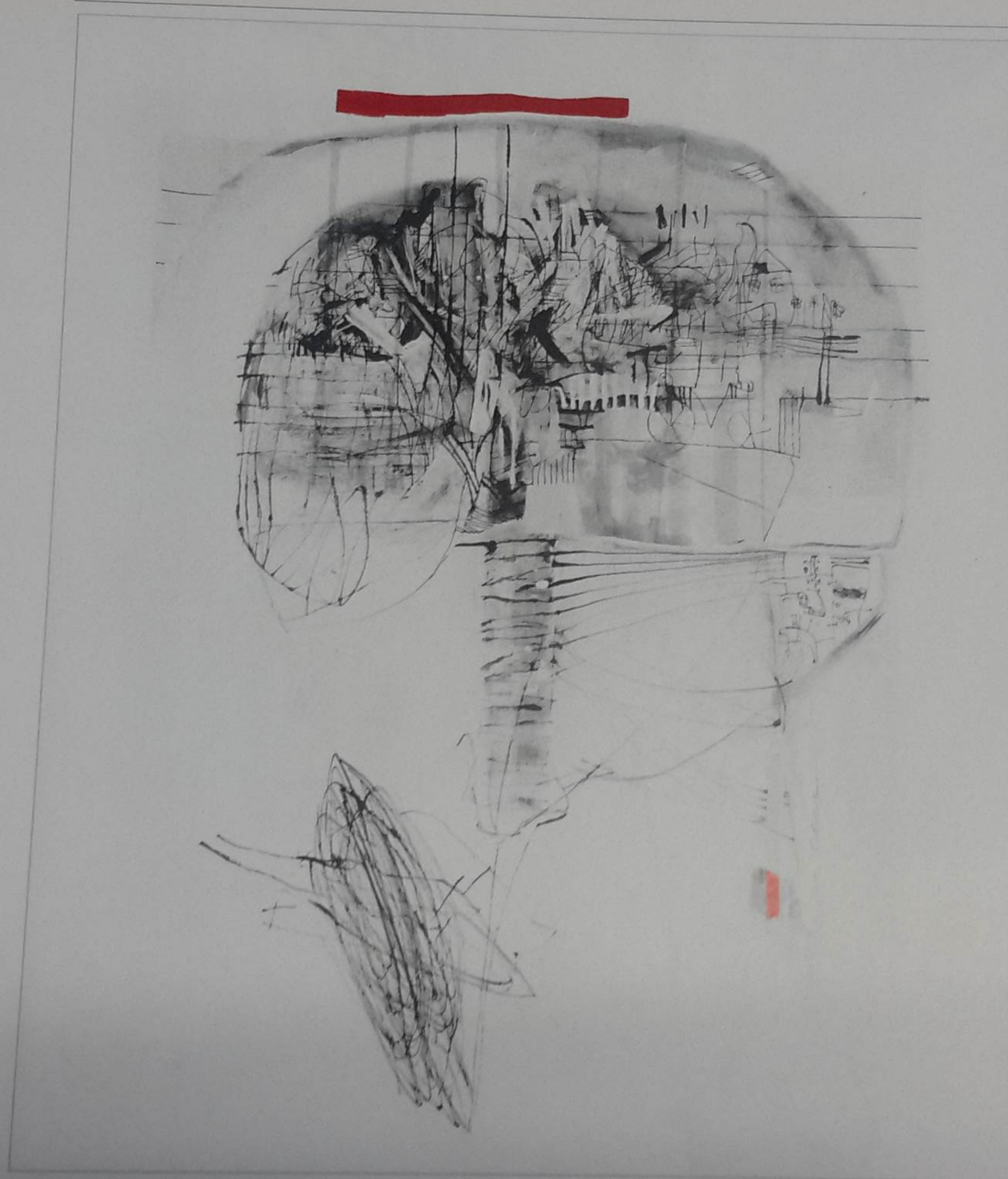


El

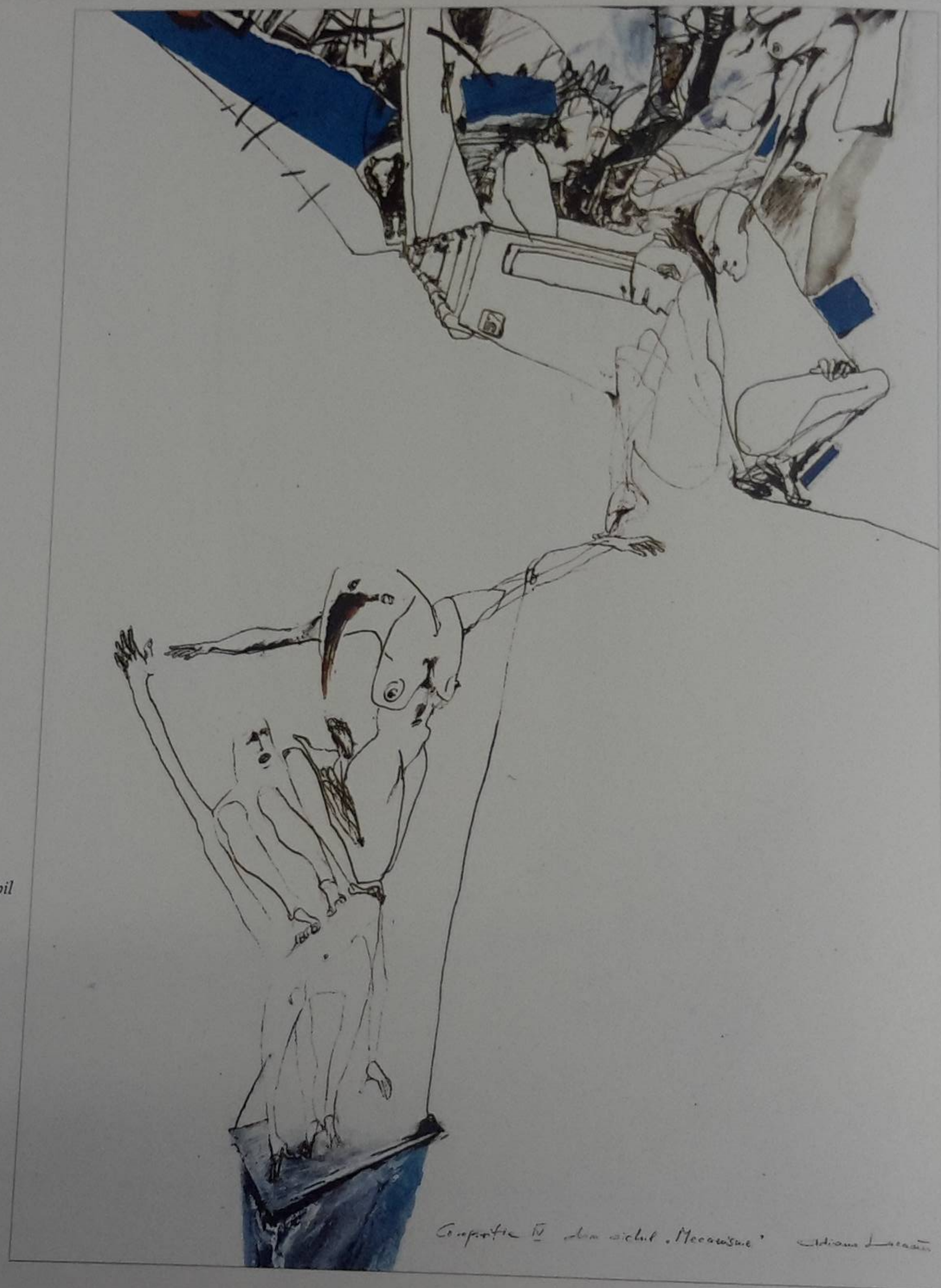


Tăcere



*Autografie I*

Echilibru instabil



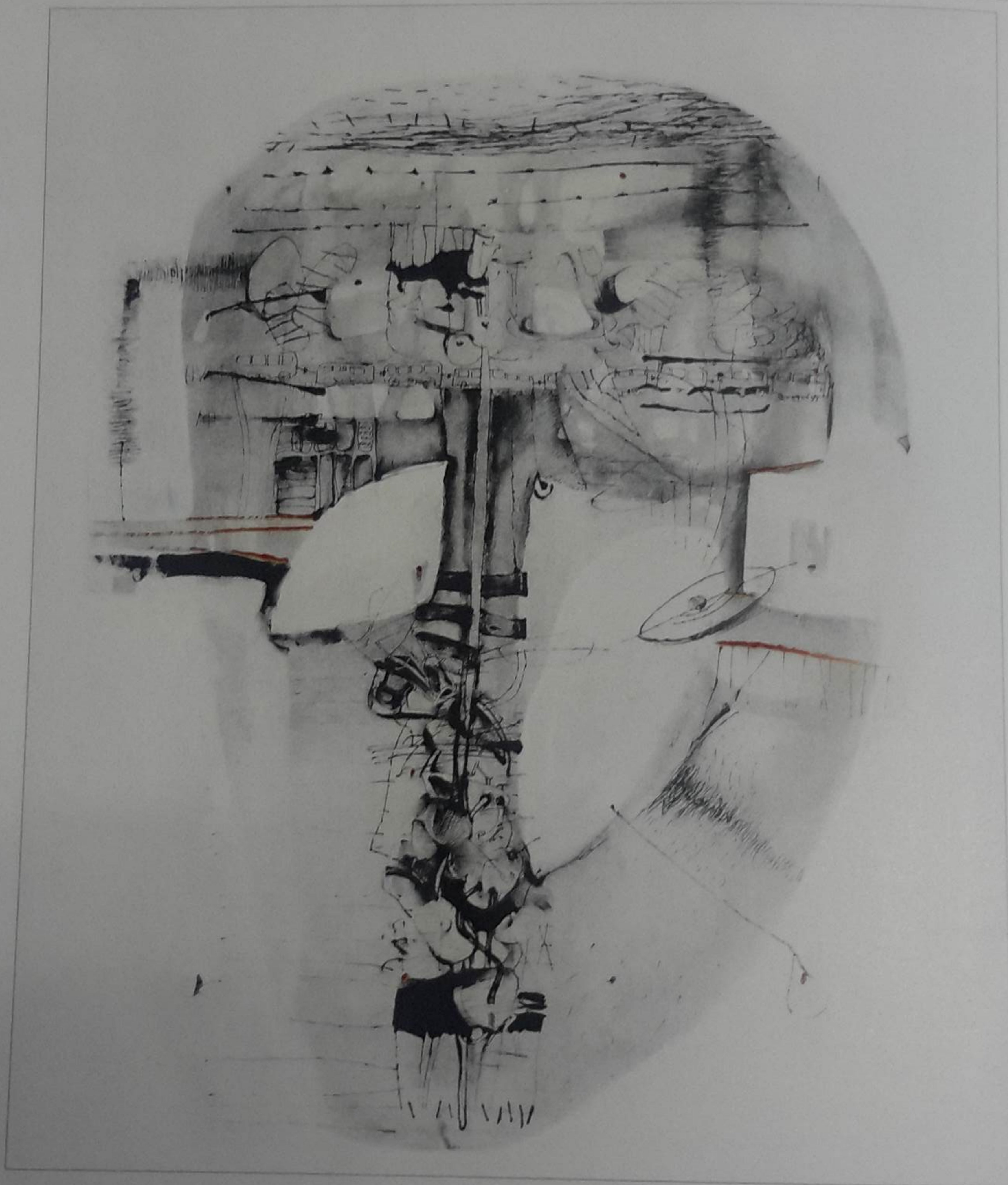
Autografie II



Autografie II



Autografie III



Autografie IV

DATE BIOGRAFICE

Născută în 22 martie 1965, la Lugoj.
 Studii: Liceul de arte Ion Vidu, Timișoara.
 Profesori: Florin Flondor, Minodora Tulcan, Szabolcs Varga.
 Academia de artă București, specializarea pictură, profesor dr. Mircia Dumitrescu.
 Teza de doctorat, susținută în anul 2000, cu titlul *Artă și cultură în secolul XX*, coordonator, prof. univ. dr. Ioan Iovan.
 Cadru didactic la Facultatea de arte și științe ale comunicării.
 Membră a Uniunii Artiștilor Plastici din România din 1993.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Marie-Jeanne Jutea Bădescu, *Însemnarea*, Editura Arc, 2001.
 Ioan Iovan, *Stil și expresivitate*, Editura Arc, 2001.
 Negoită Lăptoiu, Alexandru Cebuc, *Artiști timișoreni temporari*, vol. 3, Editura ARC 2001.
 Ioan Iovan, *Grădinile interioare*, Editura Arc, 2001.
 Ioan Iovan, *Dicționar al artiștilor din Timișoara*, Editura Arc, 2001.
 Ioan Iovan, *Grafica timișoreană*, Editura Arc, 2001.
 Ioan Iovan, *Arta ca existență*, Editura Arc, 2001.

PUBLICAȚII ÎN CATALOAGE DE ARTĂ

Artiști timișoreni la Szeged, Szeged, 1988-1993, Heinrich Boll Stiftung.
Graphium, Timișoara, 1995.
 Edițiile 1995-2001 ale Salonului de Artă Timișoara.

ADRIANA LUCACIU

DATE BIOGRAFICE

Născută în 22 martie 1965, la Lugoj.
 Studii: Liceul de arte Ion Vidu, Timișoara, promoția 1984, clasa profesorilor: Constantin Flondor, Minodora Tulcan, Szákats Béla.
 Academia de artă București, specializarea Grafică, promoția 1992, clasa prof. univ. dr. Mircia Dumitrescu.
 Teza de doctorat, susținută în anul 2004, cu titlul *Forme de expresie ale desenului în arta secolului XX*, coordonator, prof, univ. dr. Cristian Robert Velescu.
 Cadru didactic la Facultatea de arte a Universității de Vest din Timișoara, din 1992.
 Membră a Uniunii Artiștilor Plastici din România, și a Asociației „Filiala UAP Timișoara” din 1993.

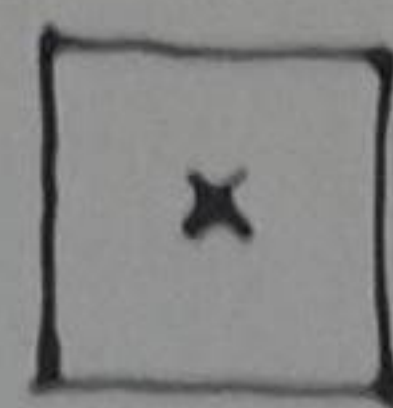
BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Marie-Jeanne Jutea Bădescu, *Însemne dintr-o galerie*, 1998, Editura Hestia, Timișoara
 Ioan Iovan, *Stil și expresivitate*, Editura Hestia, Timișoara, 1998
 Negoită Lăptoiu, Alexandru Cebuc și Vasile Florea, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, vol. 3, Editura ARC 2000, București, 2000
 Ioan Iovan, *Grădinile interioare*, Editura Hestia, Timișoara, 2000
 Ioan Iovan, *Dicționar al artiștilor din Banat*, Editura Brumar, Timișoara, 2003
 Ioan Iovan, *Grafica timișoreană*, Editura Cosmopolitan Art, Timișoara, 2005
 Ioan Iovan, *Arta ca existență*, Editura Brumar, Timișoara, 2006

PUBLICAȚII ÎN CATALOAGE DE EXPOZIȚII:

Artiști timișoreni la Szeged, Szeged, Ungaria, 1991
 1988-1993, Heinrich Boll Stiftung, Köln, Germania, 1993
Graphium, Timișoara, 1995
 Edițiile 1995-2001 ale Salonului anual de artă, Timișoara

- Catalogul Bienalei de gravură Tulcea, 1997
Catalogul Bienalei de desen Arad, 1997-1999
Workshop *Meeting in Art*, Istanbul, Turcia, 1997
Itinerrance, Paris-Timișoara, Franța-România, 2000
Dante în România, Ravena, Italia, 2000
5ème Triennale internationale de gravure petit format, Chamalière, Franța, 2000
Workshop *BalkanArt*, Istanbul, Turcia, 2001
Cartea ca obiect de artă, Timișoara, 2002
23 sins, 3rd International Artist's Book Triennial, Vilnius, Lituania, 2003
Catalogul Bienalei de gravură Cadaques, Barcelona, Spania, 2003
26 artiști timișoreni, Budapesta, Ungaria, 2003
First Art Gathering, Knjaz Estate, Podgorica, Muntenegru, 2003
Bienala internațională de gravură experimentală 2003, Muzeul Banatului din Timișoara, secția de artă
Gyergyoszarhegyi Brastsag Művésztelep Enciklopédiaja, Alutus Könyvkiado, Csikszere-
da, Ungaria, 2004
Formavilág, 20 temesvari alkotóművész, sept-oct., Budapesta, Ungaria, 2005



Forme de expresie ale deseenului în arta secolu

ISBN (10) 973-87893-0-3 ; ISBN (13) 978-973-87893-0-2
ISBN (10) 973-602-173-4 ; ISBN (13) 978-973-602-173-2

